MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 996 7

JULIUS WINKLER

DIE TECHNIK DES GEIGENSPIELS

II. TEIL

RIKOLA VERLAG

MT
260
W495
teil 2

JULIUS WINKLER

Die Technik des Geigenspiels

II.

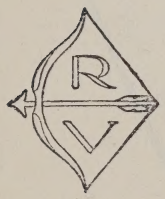
JULIUS WINKLER

DIE TECHNIK DES GEIGENSPIELS

II. TEIL

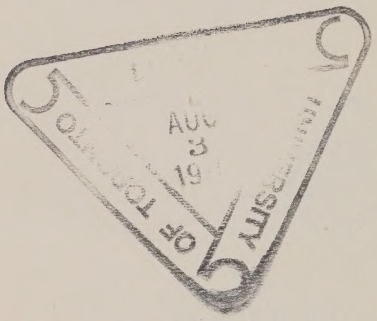
Stakkato / Doppelgriffe
Triller / Fingersatz

Mit zahlreichen Notenbeispielen



RIKOLA VERLAG
WIEN · LEIPZIG · MÜNCHEN
1923

Copyright 1923 by Rikolaverlag A. G., Wien
Printed in Austria



MT
260
W495
teil 2

Gedruckt bei R. Kiesel zu Salzburg

Das vielseitige zustimmende Verständnis, welches zu meiner Freude die Gedanken des ersten Teiles meiner „Technik des Geigenspiels“ gefunden haben, ermutigt mich, folgende vier Studien der Öffentlichkeit zu übergeben. Sie sind in untrennbarem Zusammenhang mit dem ersten Teil und setzen seine Kenntnis unbedingt voraus.

Wien, im Herbst 1923.

Julius Winkler

I. STAKKATO

INHALT

STAKKATO

Seite

Das feste Stakkato 9
Die mechanischen Bedingungen:
1. Für den Angriffspunkt überhaupt 11
2. Für den Angriffspunkt in Bezug auf Schnelligkeit 11
Die Technik der kurzen Striche:
1. Der einzelne kurze Strich 14
2. Die Folge von kurzen Strichen 15
A) Erste Technik: Folge mit kontinuierlichem Druck 16
B) Zweite Technik: Folge mit kontinuierlichem und Einzeldruck 16
3. „Bewegung aus dem Handgelenk“ 18
4. Das Hüpfen des Bogens 19
Das Hinaufstakkato, erste Technik 22
Hinaufstakkato, zweite Technik 28
Saitenwechsel 30
Herunterstakkato 31
Der Beginn am Frosch 31
Der Übergang vom Einzeldruck zum kontinuierlichen 33
Nach dem Übergang 36
Saitenwechsel 37
Hüpfendes (französisches) Stakkato 39
Der Ruck 40
Der Angriffspunkt 40
Der Verlauf 41
Das Tempo des hüpfenden Stakkato 42
Bemerkungen für die Praxis 43

Es gibt zwei Arten von Stakkato. Bei der ersten Art werden die Haare fest an die Saite gehalten, und es wird verhütet, daß sie in hüpfende Bewegung kommen. Bei der zweiten Art wird die hüpfende Bewegung absichtlich herbeigeführt. Die erste Art heißt das feste oder deutsche Stakkato, die zweite das hüpfende oder französische Stakkato.

Das feste Stakkato.

Eine Folge kurzer Töne läßt sich mit kurzen Strichen, die rhythmisch präzise angefangen und unterbrochen werden und während der Pause zwischen den einzelnen Tönen auf der Saite liegen bleiben, sowohl hin und her, als auch auf einen Strich, Stakkato, machen. Beginnt man die Folge in langsamem Tempo, das heißt die Striche kurz mit verhältnismäßig größeren Pausen zwischen ihnen, und steigert die Schnelligkeit durch Verkürzen der Pausen, so kommt bei „hin und her" bald eine Schnelligkeitsgrenze, bei der die präzise Unterbrechung und Trennung der Striche technisch nicht mehr möglich ist. Auf einen Strich dagegen, Stakkato, läßt sich die Schnelligkeit bei vollkommen plastischer Trennung der Striche bis aufs höchste steigern. Bei Erreichen eines gewissen

Schnelligkeitsgrades fängt das Stakkato an die ihm charakteristische Brillanz zu bekommen, die mit zunehmender Schnelligkeit immer leuchtender wird. Stakkati unter diesem Schnelligkeitsgrad sind musikalisch und technisch gleich uninteressant. Es handelt sich für uns nur um das Stakkato, welches so schnell ist, daß die schneidige Wirkung der Strichart bereits eintritt. Nebenbei bemerkt, liegt in dieser Zusammengehörigkeit von Schnelligkeit und Stakkato allgemein ein Haupthindernis bei seinem Erlernen. Da Stakkato schnell sein soll, so fängt es auch jeder, dem es nicht „angeboren" ist, in schnellem Tempo zu lernen an. Selbst wenn er wüßte worauf es hier ankommt, wären in schnellem Tempo das Beobachten und allmähliche Ausschalten der Fehler unmöglich, geschweige denn wenn er es nicht weiß. Das auf diese Art überaus wahrscheinliche ständige Mißlingen einer Strichart, die kühn und übermütig sein soll, wird schwer vertragen und wirkt je nach dem Temperament aufreizend oder deprimierend. Die einen werden hoffnungslos, die anderen arbeiten wie besessen drauf los, und es gelingt ihnen — oder auch nicht; meist das Letztere. Das ganze Malheur ist wahrhaftig überflüssig. Eine genaue Untersuchung der mechanischen Bedingungen und der hieraus abgeleiteten Technik führt ganz selbstverständlich zur Möglichkeit, in beliebig langsamem Tempo alles zu lernen, was fürs schnelle nötig ist.

Die mechanischen Bedingungen:

1. Für den Angriffspunkt überhaupt. Beim festen Stakkato müssen die Haare so stark an die Saite gedrückt werden, daß sie nicht ins Hüpfen geraten und müssen in ihrer Bewegung, an der Saite liegend, plötzlich angehalten werden. Beides schließt den Ansatz auf weichem Teil der Saite aus. Der Angriffspunkt wird auf mehr oder minder hartem Teil gewählt, dem Druck entsprechend, der angewendet werden soll. Dies gilt für jedes Tempo. Die charakteristische Hauptforderung aber, die das Stakkato stellt, ist die Schnelligkeit. Sie hängt innig mit der Wahl des Angriffspunktes zusammen. Es ist daher sehr wichtig zu wissen, was sie von ihm voraussetzen muß.

2. Für den Angriffspunkt in Bezug auf Schnelligkeit. Das Durchstreichen eines längeren Teiles der Haare erfordert, bei sonst gleichen Umständen, natürlich mehr Zeit als dasjenige eines kürzeren. Kurze Striche können daher rascher aufeinander folgen als längere. Soll die Folge, wie beim Stakkato, sehr rasch sein, so kann dies nur mit sehr kurzen Strichen leicht ausgeführt werden; und bei bis aufs äußerste gesteigerter Schnelligkeit nur mit minimalen Strichen. Die Möglichkeit des Stakkato hat also zur Voraussetzung, daß ein Punkt an der Saite gefunden werde, an dem,

mit der ihm entsprechenden Neigung der Stange, *eine absolut fehlerlose Tonbildung mit sehr kleinen, bis minimalen Strichen hervorgebracht werden kann.* Im exaktesten Herstellen des hier Geforderten liegt die Wurzel des Stakkato. Nur wenn die Forderung restlos erfüllt ist, ist Ton mit kleinstem Strich, daher schnelle Folge, Stakkato, überhaupt möglich. Ist im vorausgesetzten Verhältnis zwischen Saite und Haare etwas falsch, geht die Tonbildung nur mit längeren Strichen, so ist damit das Stakkato vertan.

Das Zwingende dieses Zusammenhanges für die Möglichkeit des Stakkato fordert daher, daß beim Lernen die Aufmerksamkeit unbedingt auf ihn gerichtet sei. Unglücklicherweise wird dies häufig durch eine sehr weit verbreitete irrige Auffassung vom Wesen der Stakkatotechnik verhindert. Es wird vielfach geglaubt, es bestehe in einer besonders leichten, sich rasch wiederholenden Bewegung aus dem Handgelenk, die den Bogen führt, und mit der Fähigkeit, diese Bewegung in schneller Folge zu machen, sei die Technik erworben. Diese Bewegung aus dem Handgelenk — es ist überflüssig, sie jetzt näher zu beschreiben — ist aber, da mit ihr gar nichts über den Vorgang an der Saite und ebensoviel über die Tätigkeit des Griffes gesagt wird, technisch leer und daher ebenso unbrauchbar wie die „gute Handhaltung". Dabei wird die Aufmerksamkeit des Lernenden ganz

durch das kleine Turnkunststück, rasch Rucke aus dem Handgelenk zu machen, gefesselt, und mittlerweile spazieren die Haare am richtigen Angriffspunkt nach Belieben vorüber. Man sieht wohl, daß auf diese Weise nichts werden kann. Eine so subtile Tonbildung, wie sie ganz kurze Striche fordern, kann nicht leicht zufällig entstehen. Ist sie unrichtig, so müssen, damit nur halbwegs Ton kommt, die Striche verlängert werden. Längere Striche stehen aber im Widerspruch mit der schnellen Handgelenksbewegung. Und so entsteht die bekannte klägliche Karrikatur, die so verstimmend wirkt. Was der Griff zu leisten hat, werden wir später sehen. Das Gelenk wird nichts anderes zu tun haben, als sich nach seiner Führung einzustellen.

Die Herstellung einer fehlerlosen Tonbildung mit kleinsten Strichen ist uns schon bekannt. Die erste Studie für den langsamen Strich (s. „Techn. d. Geigenspiels I", Seite 54) beschäftigt sich nur damit. Dies zeigt deutlich, wie nahe verwandt der langsame Strich und das feste Stakkato sind. Beide haben als Grundbedingung, ohne deren Erfüllung sie ganz unmöglich sind, das Finden des Berührungspunktes für fehlerlose kleinste Striche und sein genauestes Festhalten während des ganzen Verlaufes. Hieraus folgen vielfach gleiche Konsequenzen. Eine der wichtigsten will ich als Beispiel erwähnen, den gefürchteten Saitenwechsel bei

Stakkato, der natürlich ganz so, wie er beim langsamen Strich erläutert wurde, ausgeführt werden muß. (S. „Techn. d. Geigenspiels I", Seite 67, kürzester Weg.) Er hat für jeden, der den langsamen Strich kann und versteht, nicht nur keine neue Schwierigkeit, sondern wird durch die Stakkatopause und das neue Anstreichen wesentlich leichter. Wir werden sehen, daß es sich mit dem ganzen, normal gebräuchlichen Stakkato ebenso verhält. Ich setze nun das beiden Stricharten Gemeinsame als bekannt voraus und wende mich dem Neuen, nur dem Stakkato Zugehörigen, zu, das ist der Technik der kurzen Striche. Die Eigentümlichkeiten des Bogens, die sich hiebei zeigen, werde ich zugleich mit der Ausführung besprechen.

Die Technik der kurzen Striche.

1. Der einzelne kurze Strich. Die Ausführung eines einzelnen kurzen Striches ist ganz leicht. Die Haare liegen am richtigen Punkt richtig eingestellt auf der Saite, und der Griff macht mit der Stange einen kleinen Ruck, durch den die Haare, ohne vom Berührungspunkt im mindesten zu verrutschen, in Bewegung gesetzt und sofort wieder angehalten werden. Dies ist so einfach, daß gar nichts weiter darüber zu sagen ist, und kann auch an jeder Stelle des Bogens, oben, unten oder in der Mitte, gleich leicht gemacht werden. Ich

erinnere daran, daß beim Ruck nach hinauf die inneren Haare zum Angriffspunkt gestoßen, beim Ruck nach herunter die äußeren Haare zum Angriffspunkt gezogen werden. (S. „Techn. d. Geigenspiels I", Seite 62.) So unscheinbar dieser Unterschied sich auch bei einem einzelnen Ruck ausnimmt, in einer Folge kurzer Striche, um die es sich ja immer handelt, macht er sich sehr bemerkbar.

2. Die Folge von kurzen Strichen. Die charakteristische und besonders effektvolle Wirkung des festen Stakkato beruht in der ungemein scharfen Trennung seiner kurzen Striche, die mit einer nicht zu überbietenden rhythmischen Plötzlichkeit begonnen und abgebrochen werden müssen. Technisch ist das nur mit durchwegs an der Saite liegenden Haaren zu machen. Das scharfe Abbrechen ist nur so möglich, weil die liegenden Haare jedes Nachklingen unterdrücken. Bei der Schnelligkeit der Folge muß aber dann jeder nachfolgende Strich auch mit liegenden Haaren beginnen. Nun läßt sich zwar jeder mit beliebigem Druck laufende Strich an der Saite liegend ohne Klangfehler plötzlich unterbrechen, nicht aber ebenso mit beliebigem Druck, ohne zu scheeren anfangen. Bei einer gewissen Größe des Druckes geht letzteres nicht mehr. Der Druckver-

schiedenheit entsprechend, die die jeweilige Stakkatofigur erfordert, muß sie technisch verschieden ausgeführt werden.

A) Erste Technik: Folge mit kontinuierlichem Druck. Braucht die Tonstärke nur so viel Druck, daß ein schlackenloser Anfang jedes kurzen Striches möglich ist, so ist die Technik wie folgt: Die Haare werden auf dem richtigen Angriffspunkt mit dem richtigen Druck eingestellt und der Griff macht seine Rucke, den Druck auch in der Pause konstant behaltend, bloß in der Richtung des Striches, ohne daß die druckbemessenden Finger bei jedem einzelnen Ruck, immer wieder neu, senkrecht gegen die Saite drücken. Dies ist die Technik, mit der sich die größte Schnelligkeit erzielen läßt. Da sie nur vom piano bis zu mäßiger Tonstärke angewendet werden kann, so kann sie mit den allerkleinsten Strichen arbeiten, und da die Rucke nur in der Strichrichtung laufen, so machen sie auch die kürzestmögliche Bewegung. Die Wirkung ist auch bei geringerer Tonstärke brillant, da derlei Figuren schon durch ihre große Lebendigkeit hervorleuchten.

B) Zweite Technik: Folge mit kontinuierlichem und Einzeldruck. Soll die Stakkatofigur stärker sein als die vorherigen und eventuell zu martellatoartiger Wirkung ge-

steigert werden, so müssen vor allem etwas größere Striche angewendet werden. Mit minimalen Strichen ist so viel Ton nicht zu erzielen. Die Striche müssen aber noch immer klein genug bleiben, um die für die Brillanz nötige Schnelligkeit zu ermöglichen. Die Haare werden mit dem größten Druck angesetzt, bei dem noch schlackenloser Anfang möglich ist. Dieser Druck wird wie früher konstant behalten. Hiezu macht der Griff bei jedem Ruck einzeln, zur Verstärkung, auch noch einen entsprechenden Druck senkrecht auf die Saite. Es ist selbstverständlich, daß der Einzeldruck, der immer neu gemacht werden soll, am Ende jedes Ruckes, wenn der Strich mit Präzision angehalten ist, soweit nachläßt, daß das Manöver wiederholt werden kann. Diese Technik ist nicht schwerer, eher leichter, als die andere. Denn es liegt ganz natürlich, bei einem Ruck auch senkrecht auf die Saite niederzudrücken, und ohne etwas niederzudrücken kann ein Ruck gar nicht gemacht werden. Tatsächlich kommt auch bei der ersten Technik bei jedem Ruck etwas neuer (Einzel-) Druck auf die Saite. Trotzdem habe ich für sie die gegebene Darstellung gewählt. Sie bezeichnet das Ziel sehr deutlich; und bei guter Ausführung, die an der richtigen Stelle des Bogens gar nicht schwer ist, wird der Einzeldruck so unbedeutend, daß der Verlauf genau so empfunden wird, wie ich ihn beschrieben habe. Da der ein-

zelne Strich bei der zweiten Technik etwas länger sein muß, auch das fortwährende bedeutendere Niederdrücken umständlicher ist, so kann mit ihr eine so große Schnelligkeit wie mit der ersten nicht erreicht werden. Doch tut das der Brillanz keinen Eintrag. Bei der großen Kraft des Tones, die man erzielen kann, tritt diese schon bei etwas verminderter Schnelligkeit ein.

3. Zur Ausführung des Ruckes in der Folge sind noch nicht alle Bedingungen gegeben. Ich muß hier nur der Ausschaltung der früher erwähnten „leichten Bewegung aus dem Handgelenk" einige Worte widmen, denn hier ist ihr Gebiet. An einer so kleinen Bewegung, wie sie der Griff bei einem einzelnen Ruck macht, ist im allgemeinen nur das Handgelenk beteiligt. Soll aber die Bewegung sich öfter und, wie beim Stakkato, nur in einer Richtung wiederholen, so ist das ohne Mitarbeit des Unterarmes nicht möglich. Nehmen wir an, der Griff macht einen kleinen Stoß nach hinauf, aus einer gegebenen, der Technik entsprechenden Einstellung des Handgelenkes und des Unterarmes. Bei unbewegtem Unterarm ist am Ende des Stoßes die Lage des Griffes im Verhältnis zum Unterarm weiter vorne als zu Anfang. Das Liegenbleiben der Haare und die Pause machen es dem Griff unmöglich, ins Verhältnis für den Anfang zurückzukehren, und ein zweiter Stoß, wenn er noch möglich wäre, käme

aus einer anderen Einstellung von Gelenk und Arm; ein dritter geht sicher nicht mehr, weil die Stellung ganz schief gezogen wäre. Da nun der Griff nicht zurück kann, so ist klar, daß bei jedem Stoß der Unterarm mitgehen muß. Die Bewegung, mit der der Unterarm das zentrale Handgelenk vorwärts schiebt, ist natürlich noch wesentlich kleiner als jene kleine des Griffes an der Peripherie, und wird bei ungenauer Beobachtung nicht bemerkt. Daher die Legende vom Handgelenk, die sicher nicht entstanden wäre, wenn man sich die Mühe genommen hätte, hinzuschauen, was bei einem Stakkato im forte geschieht. Mit losem Handgelenk kann der Griff gar nicht drücken, und bei starkem Stakkato ist sofort ersichtlich, daß der Unterarm sich an der Bewegung beteiligt. Wie man sieht, ist die „Bewegung aus dem Handgelenk", die ich schon früher in Bezug auf den Angriffspunkt als die Aufmerksamkeit irreführend bezeichnete, auch objektiv unrichtig. Mit ihrer Empfehlung für die Technik soll offenbar gesagt werden, man möge für eine so kleine Bewegung, wie sie der Griff hier zu machen hat, nicht mit dem Unterarm ausholen. Das ist aber doch zu primitiv. Die Kenntnis der Aktionen des Griffes wird uns zeigen, wie Gelenk und Unterarm sich bei ihnen verhalten.

4. Das Hüpfen des Bogens. Beim Verlauf des festen Stakkato verlangt die Möglichkeit,

daß der Bogen ins Hüpfen kommt, große Beachtung. Man nennt ohne Unterschied alles „Hüpfen", sowohl wenn die Haare ganz von der Saite springen, als auch wenn die Stange auf und ab tanzt, ohne daß die Haare ganz die Saite verlassen. Wir wollen das erste „Hüpfen", das zweite „Federn" nennen. Das Eintreten dieser Bewegung kann die scharfe Trennung der kurzen Striche verwischen, und zerstört damit die charakteristische Wirkung des festen Stakkato. Gelegentlich geht durch ihr Überhandnehmen die ganze Herrschaft über den Bogen verloren. Um sie nach Tunlichkeit vermeiden zu können, müssen wir wissen, wodurch sie entsteht. Es genügt, auf die zwei Hauptmomente hinzuweisen. Fürs erste bloß mit Beziehung auf den Hinaufstrich.

a) Die Haare sind elastisch und haben bei einem plötzlichen Druck, der sofort wieder aufhört, eine federnde Wirkung. Diese kann an vielen Stellen des Bogens und wenn der Griff nichts dagegen tut, je nach der Energie und Richtung des Stoßes, die Stange heben, eventuell so weit, daß auch die Haare die Saite verlassen. Fällt der Bogen wieder nieder, so war das ein Hüpfer. Dieser hat wieder die Tendenz, den nächsten Hüpfer auszulösen, denn auf jedes Niederfallen folgt sofort die federnde Wirkung usw. Das heißt, das Hüpfen oder Federn ist, einmal im Gang, schwer, mitunter gar nicht, zu beruhigen.

b) Der Angriffspunkt bildet für den ihm anliegenden Bogen den Stützpunkt eines zweiarmigen Hebels. (Diese Beziehung hat sich natürlich schon beim langsamen Strich bemerkbar gemacht. Nur habe ich dort [s. „Techn. d. Geigenspiels I", S. 24], um die Endlosigkeit der Erklärungen, in die die bloß schriftliche Mitteilung technischer Vorgänge zu führen droht, energisch abzuwehren, das Auslangen mit „Überhängewirkung", „leicht und schwer", zu finden gesucht. Hier braucht es noch ein paar Worte mehr.) Am Ende des einen Arms, des inneren Teiles, arbeitet der Griff; das Ende des anderen, des äußeren Teiles, die Spitze, ist frei. Senkt der Griff den inneren Teil, so hebt sich der äußere und umgekehrt, und zwar schlägt die Spitze um so mehr aus, je länger der äußere Teil wird, das heißt, je weiter der Angriffspunkt nach unten, dem Frosch zu, rückt. Ebenso wächst der Einfluß seines Gewichtes und seiner eventuellen Bewegungen, und das Ausschalten der letzteren, wenn sie störend sind, wie beim festen Stakkato das Federn, wird für den Griff mit zunehmender Länge des äußeren Teiles immer schwieriger.

Die verschiedenen Mittel, das Federn zu verhüten, ergeben sich nun unschwer. Das gebräuchlichste ist das Verlegen des Weges des Angriffspunktes in die obere Hälfte des Bogens. Da ist der äußere Teil, der sich frei bewegt, verhältnismäßig so kurz und leicht und schlägt so wenig aus, daß

der Griff ihn mühelos beherrschen kann. Dann: sehr kleine Rucke. Aus zwei Gründen. Erstens bringt ein kleinerer Ruck eine geringere federnde Wirkung hervor; zweitens lassen sich dabei viel mehr Rucke im vorteilhaften kurzen äußeren Teil unterbringen. Dies ist natürlich nur bei fehlerloser Tonbildung möglich und zeigt wieder deutlich die Wurzel des Stakkato. Endlich die erste Technik, die Rucke mit kontinuierlichem Druck nur in der Strichrichtung zu machen; denn die starken Einzeldrucke der zweiten Technik fördern natürlich das Federn.

Das bisher Mitgeteilte reicht aus für die Erörterung des Stakkatoverlaufes durch die ganze Stange.

Hinaufstakkato.

Das Hinaufstakkato, erste Technik. Im Beginn bei der Spitze gibt es vor allem keinen äußeren Teil. Nach einigen Rucken entsteht er, ist klein und bleibt auch im Wachsen noch eine Weile infolge seiner Leichtigkeit so einflußlos, daß er dem Griff in keiner Hinsicht Schwierigkeiten macht. Hier kann man auch die Haare unbekümmert auf der Saite liegen lassen, ohne gar zu plump übertriebenen Druck werden sie nie einen Klangfehler verursachen. Weiters sind die Haare an der Spitze sehr steif und werden beim Stakkato kaum je so stark gedrückt, daß sie federn, und selbst

wenn dies vorkäme, wäre das Ausschlagen bedeutungslos gering. Wählt man sich nun als erste Aufgabe auf der *E*-Saite (die mit geringstem Druck anspricht) ein und denselben Ton (damit man mit der Linken gar nicht beschäftigt wird), bei der Spitze beginnend, leise und so lange stakkato zu machen, bis der äußere Teil durch sein Längerwerden anfängt, andere Verhältnisse zu zeigen, so hat man bei der Ausführung alle Vorteile für sich. Setzt man am richtigen Berührungspunkt an, so kann man die Haare einfach liegen lassen und sie mit kleinsten Rucken, mit beliebigen Pausen, bloß in der Richtung des Striches weiterschieben, und hat dabei nur noch achtzugeben, daß die Haare auch immer am richtigen Berührungspunkt bleiben. (Für das Weiterschieben bloß in der Richtung des Striches ist es vorteilhaft, das Handgelenk weniger hoch zu halten.) Diese Aufgabe ist so leicht, daß ihr auch eine ungeübte Aufmerksamkeit gewachsen ist. Wird der Aufgabe wirklich Genüge geleistet, werden Berührungspunkt und Kürze der Striche richtig beibehalten, so ist schon die Möglichkeit der Schnelligkeit vorbereitet. Nach ein paar Proben geht auch jeder selbstverständlich in etwas schnellere Folge über, und so wie er fühlt, daß seine Aufmerksamkeit dem Bewahren der Schnelligkeitsbedingungen auch jetzt gewachsen ist, in ein weiteres Beschleunigen. Technisch ist das, wie gesagt, gar nicht schwer, es ist bloß eine Auf-

merksamkeitsfrage. Für eine Beobachtungsfähigkeit, die bereits unseren langsamen Strich geleistet hat, ist dies bloß eine Unterhaltung. Diese vorteilhafte Situation reicht bis ungefähr in die Gegend der Mitte. Hier werden die Haare selbst bei stark gespanntem Bogen so weich, daß sie leicht federn. Auch beginnt die Länge des äußeren Teiles sich unliebsam bemerkbar zu machen. Ohne Gegenarbeit des Griffes tritt hier Federn ein, und die Tendenz hiezu nimmt bei Weiterführen der Aufgabe durch das Wachsen des äußeren Teiles noch zu. Durch Anwendung von mehr Druck kann der Griff vorerst die Folgen des Federns verhindern. Der Druck müßte aber bei Abrücken des Berührungspunktes in die untere Hälfte sehr stark werden. Infolgedessen müßte man zur zweiten Technik übergehen, die Figur würde ganz anders klingen, und von den Bedingungen unserer Aufgabe wäre nichts mehr da. Gäbe es nun hier kein technisches Hilfsmittel gegen zu starkes Federn, so müßten wir uns bescheiden, hieraus die Konsequenzen ziehen und trachten, alle Figuren, die ähnliche Bedingungen haben, im vorteilhaften Teil des Bogens unterzubringen. In der Praxis geschieht dies auch. Im allgemeinen können selbst die größten Figuren des festen Stakkato, die verlangt werden, in der oberen Hälfte, oder in nicht viel mehr, gemacht werden. Wir könnten daher das Studium auf diesen Teil beschränken. Es gibt aber

noch die Möglichkeit, mit Beibehaltung der Bedingungen unserer Aufgabe, ohne zu starkes Federn weiterzukommen. Freilich bekommt sie schon den Anstrich eines kleinen Abenteuers. Aber für den richtigen Geiger haben gerade diese aparten Möglichkeiten, wenn sie auch in der Praxis kaum eine Rolle spielen, einen besonderen Reiz. Auch mich verlocken sie zu dem Versuch, ihre schwere schriftliche Mitteilbarkeit zu überwinden. Es steht auch dafür, da ich sie für eminent strichbildend halte und für eine vorzügliche Ergänzung des feinen Studiums des langsamen Striches. Es handelt sich hier um eine andere Einstellung von Gelenk und Arm. Die Einstellung für den Griff, damit er das Vorderste an der Saite sei, war bisher ein hochgehaltenes Handgelenk; dabei stand die Reihe der Knöchel der Hand (mehr oder minder) h o c h über dem Griff. Wir wollen jetzt das Handgelenk einbiegen und herunterziehen, so daß es ganz t i e f unter den Griff zu liegen kommt. Als Maß für diese Stellung kann die Reihe der Knöchel der Hand dienen, die jetzt mit dem Griff und der Stange ungefähr auf gleichem Niveau zu liegen kommt. Zur Vereinfachung der Erklärung setzen wir die Haare auf der *A*- oder *D*-Saite an, hier ist die Lage des Bogens annähernd wagrecht. Weiß man einmal, worum es sich handelt, so kann man es unschwer auf jede Lage des Bogens übertragen. Denkt man sich den Bogen auf dem Be-

rührungspunkt ungefähr in der Mitte (wo unsere neue Technik beginnen soll) frei balancierend, so würde der innere Teil noch weitaus das Übergewicht haben. In der neuen Stellung bekommt nun der Griff die Aufgabe, den inneren Teil von unten so viel zu heben, daß das Übergewicht ausgeglichen ist. Bei so ausbalanciertem Bogen kann der Griff die Haare wieder einfach liegen lassen und die Rucke bloß in der Strichrichtung machen. Er hat nur darauf zu achten, daß die Haare am richtigen Punkte bleiben. Diese Technik kann so lange fortgesetzt werden, bis wieder eine Änderung im Verhältnis der beiden Teile des Bogens eintritt. Ihre Absicht ist ganz klar. Sie sucht die Möglichkeit, die Drucke von oben, die allmählich das Federn nicht mehr verhüten können, auszuschalten. Sie erreicht dies durch das Herstellen der Balance durch das Heben von unten und dadurch, daß sie die an die greifenden Finger grenzenden Partien der Hand mit ihnen und der Stange auf ein Niveau herunterzieht. Die Änderung der Handstellung der ersten Technik in die neue muß aus bekannten Gründen rechtzeitig vorgenommen werden, bevor noch zu starkes Federn entsteht. Man kann auch schon im vorteilhaften Teil mit einer Annäherung an diese Technik arbeiten, doch ist das ganz individuell. Auch diese Technik kann man ganz langsam studieren, selbstverständlich unter sorgfältiger

Beibehaltung der Schnelligkeitsbedingungen. Es wiederholt sich dann dieselbe Erscheinung wie früher im Übergang zum schnellen Tempo. — Beim Weiterrücken des Berührungspunktes in der unteren Hälfte hört endlich das Übergewicht des inneren Teiles auf, und damit tritt die Änderung ein, die für diese Technik die Grenze bildet. Sie bildet auch die Grenze des festen Hinaufstakkatos überhaupt. Unsere Aufgabe kann nicht mehr weitergeführt werden. Doch da wir nun schon so weit gekommen sind, wollen wir auch noch den Rest des Bogens ausprobieren. Als Studium sind alle solche Untersuchungen vorzüglich. Der äußere Teil bekommt jetzt Übergewicht, welches sehr rasch wächst; seine unerwünschten Bewegungen zu verhindern, ist nur mehr durch Druck möglich. Dieser Druck muß aber an dem kurzen inneren Teil, an dem der Griff arbeitet, sehr stark sein. So stark, daß dies bei auf der Saite liegenden Haaren kaum die *G*-Saite verträgt; bei den anderen, namentlich bei *A* und *E*, reißt es unbarmherzig. Ein Wechsel der Handstellung nach oben würde auch nichts nützen. Es bleibt also nichts anderes übrig, als den Folgen des Federns, das die starke Überhängewirkung des äußeren Teiles hervorruft, nachzugeben, mit der Hand von unten die Hüpfer mitzumachen und dafür zu sorgen, daß die Haare am richtigen Punkt auffallen. (Bei der *E*-Saite muß die Hand aus ihrer tiefsten Stellung

so weit gehoben werden, daß man durch den Körper der Geige nicht gehindert ist, mit dem Frosch bis zur Saite zu kommen.) Dies ist natürlich nicht mehr festes Stakkato, sondern eine Art des hüpfenden Stakkato und, da die Hüpfer nicht mehr kürzeste Rucke sind, retartierend im Tempo.

Hinaufstakkato, zweite Technik. Wir studieren es gleich mit sehr kräftigem Druck. Die Abstufungen im Ton, die zwischen diesem und dem leisen Stakkato der ersten Aufgabe liegen, finden sich von selbst. Als Aufgabe wählen wir irgend eine Skalenfigur, die auf der *G*-Saite beginnt (diese verträgt den starken Druck am besten), mit beliebiger Wiederholung jedes Tones (damit fürs erste nicht zu viel Saitenwechsel sind). Ganz bei der Spitze ist die zweite Technik überflüssig. Hier kann man mit jedem Druck, wenn er nicht gerade sinnlos plump ist, die Haare ohne Klangfehler kontinuierlich rücken. Wenn man merkt, daß dies nicht mehr geht, beginnt man mit dem Einzeldruck. Dieser bringt zwar die Haare zum Federn, doch hat das keine schlimmen Folgen, denn der noch kurze äußere Teil wird durch den angewendeten starken Druck leicht niedergehalten, und das Stakkato behält vollständig den Charakter des festen. Kommt man so bis zur Mitte, wo der vorteilhafte Teil zu Ende ist, so kann man bei den jetzigen Bedingungen nicht zur Tiefstellung der Hand übergehen, da bei dieser die geforderte Kraft

des Druckes nicht herauszubringen ist. Das Stakkato muß mit der gleichen Technik fortgesetzt werden, das heißt, das zu starke Ausschlagen der Spitze wird weiter durch starken Druck von oben verhütet. Die Möglichkeit hiefür hat bald ihre Grenze. Rückt der Angriffspunkt unter der Mitte weiter, so werden die Folgen der Einzeldrucke mit dem Wachsen des äußeren Teiles immer drastischer. Um sie zu bewältigen, muß der Druck zunehmen. Zu machen ist dies leicht, da ja der Bogen ins Schwere läuft. Aber es kommt ein Punkt, wo der Druck so weit zunehmen muß, daß ihn keine Saite mehr verträgt. Das ist die Grenze des festen Stakkatos zweiter Technik. Sie ist natürlich etwas weiter oben als die der ersten. Will man wieder bis zum Frosch fortsetzen, so muß der Griff wie früher die unvermeidlichen Folgen des Federns, eventuell die Hüpfer, mitmachen.

Die Untersuchung des Hinaufstakkato, die wir durchführten, geht darauf aus, seine Technik für schnelles Tempo zu klären. Es gibt aber auch langsameres, nicht brillantes Stakkato, welches oft im Gebrauch ist. Es wird angewendet, wenn das Tempo für plastische Trennung kurzer Striche bei Hin und Her zu schnell wird. Dieses Tempo kann aber für die Brillanz noch weitaus zu langsam sein. Bei diesen langsamen Stakkati vermindert sich die charakteristische Schwierigkeit der schnellen bis

zum Verschwinden. Die Rucke können länger sein. Damit fällt die Heiklichkeit des Angriffspunktes weg; desgleichen die Kürze des Druckes, und hiemit die Gefahr des Federns und seiner Folgen. Letzteres auch wegen der langsameren Folge der Rucke, die natürlich den Bogen weniger beunruhigt. Auf diese Weise kann man natürlich leicht durch die ganze Stange kommen und eventuell auch beim Frosch liegendes Stakkato herausbringen. Ich glaube, daß nach dem Vorhergehenden hierüber nichts mehr zu sagen ist.

Saitenwechsel. Für den Saitenwechsel bei festem Hinaufstakkato ist zu den Bemerkungen über den Saitenwechsel beim langsamen Strich (s. „Techn. d. Geigenspiels I", S. 67) nichts Neues hinzuzufügen. Alles was dort gilt: kürzester Weg, Übergang nach den unmittelbaren Haaren und nicht nach der mittelbaren Stange etc., gilt auch beim Stakkato. Die einzige neue Nüance, die hier auftritt, die etwas stärkere Erschütterung des äußeren Teiles durch die fast gleichzeitige Aufeinanderfolge von Saitenwechsel und Ruck, spielt im Hinaufstakkato gar keine Rolle, da dieses in der Praxis fast nur in der vorteilhaften oberen Hälfte gemacht wird, wo der äußere Teil so kurz und so leicht ist, daß seine eventuelle Erschütterung bequem beruhigt werden kann.

Herunterstakkato.

Während für das Hinaufstakkato ein Teil des Bogens vorzüglich geeignet ist, die Hindernisse des anderen verhältnismäßig leicht zu beheben sind, und nur der letzte Teil am Frosch für schnell und liegend versagt, ist beim Herunterstakkato bis auf einen Vorteil alles voll schwerer Hindernisse. Und zwar liegt dies in erster Linie am umgekehrten Verlauf. Es ist ganz leicht, beim Hinaufstakkato eventuell vom Liegenden ins Federn überzugehen, dagegen außerordentlich schwer, vom Federn am Frosch, womit das Herunterstakkato beginnen muß, zur Ruhe zu gelangen. Ihre große Schwierigkeit macht die Strichart interessant, und obwohl sie praktisch wenig verwendet wird, hat sie noch immer den Geiger gefesselt. Sie ist als Studie noch eindringlicher wie das Hinaufstakkato.

Der Beginn am Frosch. Wir denken uns als Aufgabe eine auf der *G*-Saite beginnende Skala, jeder Ton viermal, besser achtmal wiederholt. Der Anfang am Frosch ist genau wie beim langsamen Strich. Die Finger hinter dem Daumen drücken und gleichen die Überhängewirkung aus. Der Versuch, das Überhängen so weit wirken zu lassen, daß ein hinreichendes Liegenbleiben für die Technik mit kontinuierlichem Druck ermöglicht würde, bringt ein negatives Resultat. Bei der übergroßen

Länge des äußeren Teiles — sie ist fast die Länge der ganzen Stange — wirkt jedes Liegenlassen so drastisch, daß beim Ruck ein Riß entsteht. Daher muß der Griff den Bogen frei halten und seine Schwere nur so weit auf den Angriffspunkt wirken lassen, daß fehlerlose Tonbildung zustandekommen kann. Unter diesen Voraussetzungen geht nur Stakkato mit Einzeldruck. Bei Einzeldruck allein ist Federn unvermeidlich, namentlich am Frosch, wo die Schwere des langen äußeren Teiles und das starke Ausschlagen der entfernten Spitze es ganz besonders fördern. Trotz all dieser widrigen Umstände ist doch ein ausgezeichnetes, wenn auch nicht festes liegendes Stakkato möglich, dank dem einen Vorteil, den ich andeutete. Im Anfang beim Frosch liegt nämlich der Griff unmittelbar über dem Angriffspunkt und bleibt noch eine Weile in seiner Nähe. In dieser Lage kann er bei freiem Halten die Haare sehr nahe an der Saite führen, den Druck genau dosieren, die Rucke minimal machen. Dies alles vermindert die Tendenz zum Federn; die weniger vehementen Folgen kann der Griff in dieser Lage immer noch durch festes Halten der Stange verhüten. Die minimalen Rucke machen große Schnelligkeit, somit brillantes Stakkato möglich. Diese Technik läßt sich fortsetzen, bis beim Griff entschieden die vorderen Finger die Druckbemessung übernehmen müssen, womit auch der Übergang zum

kontinuierlichen Druck, also zum wirklichen liegenden festen Stakkato gegeben ist.

Der Übergang vom Einzeldruck zum kontinuierlichen. Dieser Übergang zum Druck der vorderen Finger, und zugleich vom bloßen Einzeldruck im Federn zum kontinuierlichen im Liegenbleiben, ist die größte Schwierigkeit des Herunterstakkato. Sie ist häufig zu umgehen, wenn es gelingt, das ganze Stakkato vor diesem Übergang unterzubringen. Man glaube ja nicht, daß dies wenig sei. Alle Herunterstakkati der großen *A-dur*-Etude von Rode, die beim Frosch beginnen, lassen sich so mit der brillantesten Wirkung machen. Wir wollen aber den ganzen Verlauf kennen lernen und untersuchen weiter. An welcher Stelle des Bogens der Übergang zu machen ist, läßt sich allgemein nicht sagen; jeder Bogen ist anders, das Tempo macht einen Unterschied, jede Saite, die Größe des Druckes etc. Setzt er zu früh ein, so ist der äußere Teil noch zu lang, der Bogen wirkt zu schwer und kann durch sein Niederdrücken arge Klangfehler hervorrufen. Setzt er zu spät ein, so ist vorher der Bogen zu leicht geworden und fängt infolge der Rucke bei Fehlen des Druckes zu zittern an. Wo immer dieser variable Punkt des Überganges auch sei, zu finden ist er unschwer, da er ja doch nur in einem an die Mitte grenzenden Teil der unteren Bogenhälfte zu suchen ist. Macht man daher eine

kleine Spezialstudie und führt aneinander anschließend Hinauf- und Heruntersakkato bloß in diesem Teil wiederholt aus, wobei man versuchsweise bald mehr, bald weniger drückt, die Stange steiler oder seitlicher stellt, auf tieferen und höheren Saiten probiert etc., so bekommt man schon die nötige Vertrautheit, um bei gegebenen Aufgaben den Punkt zu finden. — Wesentlich schwieriger noch als das Finden des Punktes ist die technische Ausführung des Überganges. Und zwar liegt die Schwierigkeit in der großen Verschiedenheit, die möglich ist zwischen der Griffstellung, mit der das Herunterstakkato begonnen werden kann, und der Griffstellung, die zum energischen Druck der vorderen Finger nötig ist. Bei der letzteren wird die Hand den vorderen Fingern zugedreht, so daß die Finger noch etwas weiter vor dem Daumenstützpunkt an die Stange gedrängt werden. Dagegen ist bei der Anfangstechnik am Frosch die Hand bei normaler Hochstellung des Gelenkes auf den drückenden vierten Finger, der zugleich das Vorderste in der Strichrichtung ist, eingestellt, das heißt, den rückwärtigen Fingern zugedreht. Diese Stellung kann bei der Technik am Frosch, die ich beschrieben habe, ohne wesentliche Änderung beibehalten werden. Denn beim allmählichen Aufhören des Druckes des Vierten haben die vorderen Finger nicht sofort niederzudrücken, sondern eine kurze Weile bloß die

Aufgabe, die Stange sicher zu halten. Wird nun hiebei die Hochstellung bis zum Übergang beibehalten, so muß die Hand beim Übergang zwischen einem Ruck und dem nächsten nicht nur gegen die vorderen Finger gedreht werden, sondern zugleich für einen so energischen Druck dieser Finger, wie es das sofortige und endgültige Niederhalten des bisherigen Federns erfordert, gesenkt werden. Dies ist zu viel. Die beiden Stellungen sind zu sehr voneinander verschieden, der Griff kommt in schnellem Tempo in die neue Stellung zu spät und der Übergang ist mißlungen. Für Überwindung dieser Schwierigkeit empfehle ich Tiefstellung des Handgelenkes, ähnlich wie ich sie beim Hinaufstakkato, Seite 25, beschrieben habe. Sie kann schon beim Beginn am Frosch einsetzen, die Anfangstechnik geht auch mit ihr. Jedenfalls muß sie eine Weile vor dem Übergang schon da sein, um jede störende Unruhe zu vermeiden. Aus dieser Stellung braucht die Hand zum Druck nur gegen die vorderen Finger gedreht, aber gar nicht gesenkt zu werden, was auch im schnellsten Tempo möglich ist. Wird dies am richtigen Punkt gemacht, so gelingt der Übergang immer. Die Tiefstellung der Hand, die ich als Mittel für die sichere Ausführung des Überganges empfehle, ist natürlich nicht das Einzige. Bedeutende Geiger haben bei derlei Spezialitäten ihre besonders schattierte Eigenart. Doch erübrigt es

sich hierauf einzugehen, da es sich ja doch nur um kleine Varianten bei der Lösung des für uns jetzt geklärten Problems handelt. So erzählte mir Heißler, Vieuxtemps habe das Herunterstakkato mit einwärts gestellter (gegen den Steg seitlich gelegter) Stange ausgeführt. Es ist klar, daß dies im Prinzip dasselbe ist wie die hier besprochene Technik. Vieuxtemps wollte offenbar mit weicheren Haaren, also sehr seitlich gelegter Stange und mit Tiefstellung arbeiten. Beides zugleich ist nur bei einwärts gestellter Stange möglich.

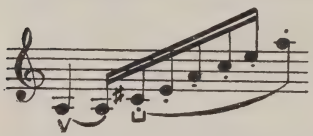
Nach dem Übergang. Nach dem Übergang bleibt das Herunterstakkato wirkliches, festes, liegendes Stakkato bis zum Schluß, also etwa von unterhalb der Mitte bis zur Spitze. Die Gefahr des Federns ist vorüber. Dafür ist, da der Strich ins Leichte läuft, der erforderliche wachsende Druck die nächste Sorge. Der Druck muß zunehmen, wenn das Stakkato so kräftig bleiben soll, wie beim Übergang. Hiezu kommt, daß der Ruck mit kräftigem Druck in der oberen Hälfte herunter umständlicher ist als hinauf. Beim Ruck nach hinauf sind die inneren Haare auf dem Angriffspunkt zu stoßen. Will der Griff dabei den Druck verstärken, so senkt er gleichzeitig etwas den inneren Teil. (Druck und Senken gleich gerichtet.) Beim Ruck nach herunter sind die äußeren Haare auf den Angriffspunkt zu ziehen. Will der Griff da-

bei den Druck verstärken, so muß er gleichzeitig den inneren Teil etwas h e b e n. (Druck und Heben entgegengesetzt gerichtet.) In rascher Folge ist letzteres ungleich schwieriger. Für wachsenden Druck sorgt man durch starkes Vorlegen der vorderen Finger vor den Daumenstützpunkt, eventuell mit Aufheben des Vierten, mitunter auch des Dritten, die manche auch noch zu Verstärkung auf die vorderen Finger legen.

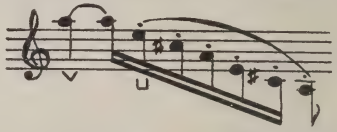
Bei Verlangsamung des Tempos verliert auch diese Strichart ihre Schwierigkeit aus denselben Ursachen wie das Hinaufstakkato.

S a i t e n w e c h s e l. Auch der Saitenwechsel bei Herunterstakkato ist weitaus schwieriger als bei Hinaufstakkato, gehäufter Saitenwechsel mitunter unmöglich. Das Hinaufstakkato spielt sich in der Praxis fast durchwegs in der oberen Bogenhälfte ab. Der äußere Teil ist leicht, infolge seiner Kürze schlägt die Spitze beim Heben oder Senken im Übergang auf eine neue Saite wenig aus; auch in dieser Hinsicht ist hier alles vorteilhaft. Das Herunterstakkato dagegen, soweit man bei ihm von Praxis sprechen kann, denn in Stücken kommt es verhältnismäßig selten vor und sein eigentliches Gebiet ist die Etude, spielt sich in ausgedehnteren Figuren zumeist in der unteren Hälfte ab. Hier ist der äußere Teil lang und schwer, die entfernte Spitze schlägt beim Übergang auf eine neue Saite stark aus und kann leicht den Bogen in Bewe-

gungen mitreißen, die das Stakkato ruinieren. Bei Skalengängen von tieferen auf höhere Saiten (insbesondere mit Tonwiederholungen), bei denen die Saitenwechsel in längeren Intervallen aufeinander folgen und Druck und Bewegung gleich gerichtet sind, läßt sich die Schwierigkeit durch festes Niederhalten gut besiegen. Bei zerlegten Akkordfiguren, bei denen mehrere Saitenwechsel unmittelbar aufeinander folgen, die im Hinaufstakkato leicht rapid mit brillantester Wirkung gemacht werden können:



geht es herunter nur in mäßigerem Tempo, doch immer noch brillant; hiebei Druck und Bewegung gleich gerichtet. Die umgekehrte Figur:



Druck und Bewegung entgegengesetzt gerichtet, die hinauf leicht rapid gemacht werden kann, geht herunter nur mehr entschieden langsamer mit längeren Strichen. Der Versuch mit Rapidität mißlingt durch vollständiges Schleudern der Stange. Es ist daher kein Zufall, wenn in der *A-Dur*-Etude von Rode alle ausgebreiteteren Herunterstakkato-Figuren Skalen von tieferen auf höhere Saiten sind. Ebenso bei Vieuxtemps mit Tonwiederholungen (siehe Beispiel IV, Seite 46) und vielem Ähnlichen.

Ich finde es nach dem Bisherigen fast überflüssig, darüber zu sprechen, wie die beiden Strucharten, die wir untersuchten, bequem geübt und erlernt werden können. Man wählt die charakteristischen Stellen und probiert an ihnen im Sinne der Erläuterung. Dies kann man in mäßigem Tempo machen, wenn man nur dabei die Schnelligkeitsbedingungen: richtiger Angriffspunkt und kürzester Strich, beibehält. Sehr bald wird man überall so vertraut, daß man, da man weiß, was man sucht, es auch findet. Allerdings, wenn man bei langsamem Üben die Schnelligkeitsbedingungen vergißt und längere Striche anwendet, ein Fehler, der leider häufig gemacht wird, so kann kein Stakkato entstehen.

Hüpfendes (französisches) Stakkato.

Man kann den Bogen auf zwei Arten ins Springen bringen. Erstens kann man ihn von oben auf die Saite werfen und ihn dann, entsprechend führend, frei ausspringen lassen, oder sein Springen durch den Griff leiten. Zweitens kann man ihn durch den Ruck im Hinaufstrich von der Saite aus, von unten, ins Hüpfen bringen. Diese zweite Art der Technik des französischen Stakkatos ist es, mit der wir uns beschäftigen wollen. Das hüpfende Stakkato in diesem Sinne ist demnach ein Hinaufstakkato, bei dem der Griff den Ruck so ausführt, daß er den Bogen nach Belieben nied-

riger oder höher federn, oder auch ganz aufhüpfen machen kann.

Der Ruck. Zur Technik dieses Ruckes sei Folgendes bemerkt: am meisten fördert das Federn plötzlicher kurzer Druck von oben, auf den kein Niederhalten der Stange folgt. Also Einzeldruck, ohne jeden kontinuierlichen Druck während der Pause. Das Handgelenk wird hiefür so hochgestellt als möglich; so hoch, daß, wenn der Griff sich für den Druck gegen die vorderen Finger neigt, der Vierte gewöhnlich die Stange nicht mehr erreicht und in die Luft gehalten wird. Faßt der Griff in dieser Stellung die Stange fest genug an, so ist er in der Lage, beim Ruck so energisch von oben anzudrücken und auch sofort nachzulassen, daß der Bogen, wo dies überhaupt möglich ist, ins Hüpfen kommen muß. Dieser Druck kann entsprechend dosiert werden. Wird er gegen vorher etwas schwächer, so federt nur mehr der Bogen noch hoch; wird er noch schwächer, so federt der Bogen nur mehr niedrig. Mit dem niedrigsten Ausschlagen ist die größte Schnelligkeit zu erzielen, das höhere wird selbstverständlich langsamer.

Der Angriffspunkt. Beim Endigen der Rucke und während der Pause zwischen ihnen gibt es hier keinen Druck auf die Saite, die Haare sind in der Luft oder federn. Der nächste Ruck schließt nicht an einen liegend ruhenden, sondern an einen bewegten Strich an. Sein Strich muß da-

her leichter sein als beim festen Stakkato und der Angriffspunkt liegt infolgedessen im allgemeinen auf weicherem Teil.

Der Verlauf ist schematisch wie folgt: (Wir nehmen als Beispiel ein und denselben Ton, stakkatiren auf der *A*-Saite). Soll der Bogen sofort zu hüpfen beginnen, so dürfen wir nicht bei der Spitze ansetzen, da der Bogen hier überhaupt auf Ruck nicht hüpft; die Haare sind zu steif, der äußere Teil zu leicht und schlägt zu wenig aus. Hier würde der Bogen nur bei Aufwerfen hüpfen, und das ist eine andere Technik, die ich hier nicht erörtern will. Wir werden also etwas ober der Mitte ansetzen. Der erste Ruck darf niemals aufgeworfen werden, dies würde, wie eben erwähnt, zu einer anderen Technik führen; wir setzen also liegend an. Da wir aber mit leichtem, bewegtem Strich beginnen müssen, so nehmen wir den Ansatz etwas oberhalb der Stelle, auf die wir zielen, machen einen rasch laufenden, kleinen, leichten Strich, ungefähr wie einen kleinen Anlauf, und setzen an seinem Ende mit unserer Rucktechnik ein. Der Bogen hüpft auf, fällt nieder, anschließend wieder Druck von oben, wieder Aufhüpfen etc. Dies läßt sich fortsetzen bis, unter der Mitte weiterrückend, der äußere Teil zu schwer wird, und der Druck von oben, der den Bogen ins Hüpfen bringen soll, an der Saite zu reißen beginnt. Hier ist die Grenze des hüpfenden Stakkato in dieser

Technik. Wollen wir doch mit ähnlicher Klangwirkung bis zum Frosch kommen, so müssen wir die bisherige Rucktechnik, die durch kurzen Druck von der Saite aus den Hüpfer auslöst, aufgeben und zu einer anderen Technik übergehen wie folgt: ehe der Bogen zu schwer wird, fängt der Griff an ihn zu tragen und läßt ihn mit richtig dosiertem Gewicht niederfallen und so ins Hüpfen kommen. Dies kann man in nicht zu schnellem Tempo ganz leicht bis zum Frosch fortsetzen; hüpfendes Stakkato im definierten Sinne ist das natürlich nicht mehr. — Ganz ähnlich ist der Verlauf bei stärkerem oder schwächerem F e d e r n, bei dem man weiter oben beginnen kann und weniger Einzeldruck braucht.

D a s T e m p o d e s h ü p f e n d e n S t a k k a t o. Da der nächste Ruck nicht ansetzen darf, ehe der vorherige Hüpfer sein Steigen und Fallen beendet hat, weil sonst der ganze Verlauf zerstört würde, modifiziert sich das Tempo nach der Größe des Ausschlagens. Bei größerem Ausschlagen kann es nur langsamer sein; und umgekehrt, will man es langsamer, muß höheres Ausschlagen hervorgerufen werden etc.

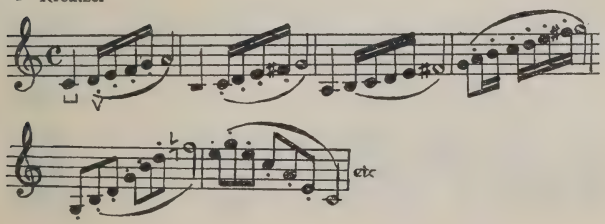
Hüpfendes Stakkato nach herunter mit der erläuterten Rucktechnik gibt es nicht, weil diese Hüpfmechanik nicht umkehrbar ist. Nach hinauf wird von innen, vom unfreien Teil, gestoßen, worauf der leichte und freie äußere Teil ungehindert

aufhüpfen kann. Nach herunter wird von außen gezogen, der unfreie und schwere innere Teil kann aber auf diese Weise nicht ins Hüpfen gebracht werden. Was hier noch möglich ist zu besprechen, liegt nicht mehr im Plane dieser Arbeit.

Bemerkungen für die Praxis. Es kommt vor, daß manche die Technik des Stakkatos ganz gut inne haben, bei seiner Einteilung ins Spiel aber Fehler machen und es dadurch verderben. Hiezu einige Bemerkungen für die Praxis.

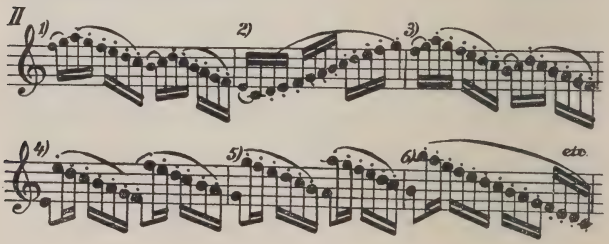
1. Schließt ein Stakkato unmittelbar an einen vorhergehenden Strich an, so muß dieser an einem Punkt der Saite und der Haare endigen, wo das Stakkato gemacht werden kann. Dies ist zwar selbstverständlich, doch muß leider manchmal auch das Selbstverständliche gesagt werden. (Die folgenden Beispiele sind nach Möglichkeit aufs allerleichteste gewählt. I und III sind nur für unsere Zwecke adaptierte Teile von Etuden, die in Wirklichkeit natürlich anders gespielt werden.)

I Kreutzer



Zum Beispiel es wäre die Aufgabe gestellt, die angeführten Takte aus Kreutzers Stakkato-Etude folgendermaßen auszuführen: lebhaftes Tempo, das Stakkato kurz und fest bei der Spitze, die halbe Note ganz bis zum Frosch geführt. Soll nun, den Bedingungen der Aufgabe entsprechend, im nächsten Takte das Stakkato wieder bei der Spitze sein, so muß mit der ersten Note jedes Taktes der ganze Bogen ausgestrichen werden. Diese erste Note ist manchmal ein Viertel, ein Achtel, oder gar nur eine Triole. Soll so schnell der ganze Bogen ausgestrichen werden, so muß er leicht auf weichem Teil laufen. Würde er auf weichem Teil auch endigen, so würde das feste Stakkato auf dem unrichtigen Angriffspunkt mißlingen. Man muß den Strich auf Weichem führen und zum Schluß die Spitze gegen die härtere Angriffsstelle drehen. Das geht immer.

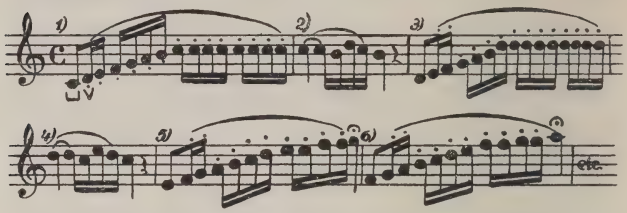
2. Man muß bei den Figuren herausfinden, an welcher Stelle des Bogens sie am leichtesten gehen. Zum Beispiel aus derselben Etude:



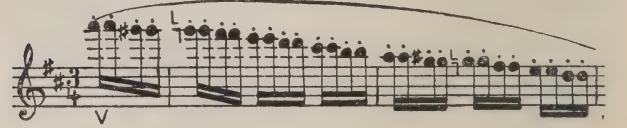
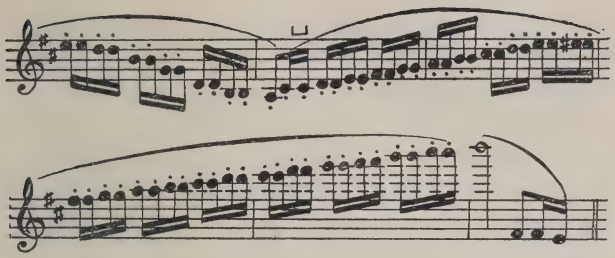
Die ersten drei Takte können mit festem Stakkato und mäßiger Kraft glatt an der Spitze gemacht werden. In ihnen setzt das Stakkato nach dem Herunterstrich auf derselben Saite an, wo dieser endigte, mit einer Ausnahme, am Anfang des zweiten Taktes. Im vierten und fünften Takt dagegen setzt das Stakkato nach dem Herunterstrich i m m e r auf einer neuen Saite ein. Auf der nächsthöheren, zweimal sogar auf der zweitnächsten. Bei diesem Saitenwechsel muß der Griff den Bogen auf die nächsthöhere Saite senken, bei der zweitnächsten sogar sehr, dann zurück auf die tiefere wieder heben. Da dies fünfmal hintereinander gemacht werden muß, beunruhigt das häufige Senken und Heben den Bogen mehr als nützlich. Dem kann abgeholfen werden durch Verlegen des vierten und fünften Taktes mehr gegen die Mitte, wo der Weg, den der Griff beim Saitenwechsel machen muß, wesentlich kürzer ist als bei der Spitze. Es steht zur Wahl, gleich beim ersten Takt gegen die Mitte zu gehen. Oder, wenn einem das besser paßt, nach dem zweiten Takt, dessen Schlußviertel man soweit abwärts führen kann, daß man mit den zwei Anfangssechzehntel des dritten Taktes dorthin über die Mitte kommen kann, wo man hinzielt. Will man wieder zur Spitze, so braucht man hiezu das erste Achtel des sechsten Taktes.

3. Das Stakkato muß so endigen, daß Raum für einen anschließenden längeren Strich gegeben ist. Beispiel:

III Mazas



Auf das Stakkato im ersten und dritten Takt folgt ein langer Herunterstrich; im fünften und sechsten Takt schließt ein langer Ton auf denselben Strich an. Die Aufgabe stellt frei, hüpfendes und festes Stakkato nach Belieben zu gebrauchen. Die leichteste Ausführung ist: das Stakkato im ersten und dritten Takt, in der Mitte beginnend, hüpfend zu machen; das führt so weit hinunter, daß Bogen für den folgenden langen Herunterstrich vorhanden ist; ferner das Stakkato im fünften und sechsten Takt, an der Spitze beginnend, fest zu machen; das kann mit so wenig Bogen ausgeführt werden, daß für den angehängten langen Ton Bogen genug erübrigt wird.

IV Vieuxtemps



4. Es handelt sich um das Herunterstakkato, welches hier entschieden ein festes sein muß, da mit jeder anderen Technik (über welche hier nicht gesprochen wurde) unmöglich so viele Töne in einem Strich gemacht werden können. Es muß bis zur Spitze geführt werden, damit fürs hohe *d* und den daran geknüpften großen Rutscher in die erste Lage Bogen genug da ist. Der schwere Übergang des Herunterstakkato ist also nicht zu umgehen. Wird das Stakkato in der besprochenen Technik mit sehr kurzen Rucken beim Frosch angefangen, so kann es leicht geschehen, daß der Übergang erst auf der *E*-Saite eintritt, die dabei leicht zu viel gerissen wird, da sie den plötzlichen energischen Druck des Niederhaltens weniger verträgt als die anderen Saiten. Ich löse diese Schwierigkeit nach Laune auf zwei Arten. Ich fange beim Frosch mit mehr Ton und etwas größeren Rucken an, dadurch kommt der Übergang schon auf die *A*-Saite und gelingt glatt. Oder ich fange nicht beim Frosch, sondern etwas weiter

oben an, wobei ich meist sehr bald niederdrücken kann, jedenfalls schon auf den tieferen Saiten. Bogen fürs Stakkato ist auch so genug.

Obwohl die Einteilung des Stakkatos ins Spiel nur mittelbar mit der mechanischen Ausführung zusammenhängt, mußte ich doch durch die angeführten Beispiele nachdrücklich auf ihre Bedeutung hinweisen. Denn ihre Außerachtlassung ist eine gefährliche Fehlerquelle und ebenso oft macht unrichtige Einteilung das Stakkato mißlingen wie fehlerhafte Technik. Die wenigen Beispiele genügen, um deutlich zu zeigen, worauf es hier ankommt. Die Vermehrung der Beispiele wäre zwecklos, da auch durch sie die große Mannigfaltigkeit der Situationen, die sich in der Praxis ergeben, nicht erschöpft werden könnte. Sie ist aber auch überflüssig. Denn einmal auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht, erkennt jeder Geiger leicht sofort, ob ein Fehler durch unrichtige Technik oder falsche Einteilung entstanden ist.

II. DOPPELGRIFFE

INHALT

DER DOPPELGRIFF

Seite

Der Strich 51
Der Angriffspunkt auf zwei Saiten 53
Verteilung des Druckes 54
Legato 57
Bindung auf einem Paar Saiten 57
Übergang von einer Saite auf zwei Saiten 58
Übergang von zwei Saiten auf eine Saite 59
Kürzungstechnik 60
Allgemeine Anwendung der Kürzungstechnik 62
Bindungen über die Saiten 68
Die gemeinsame Saite 69
Strichtechnik der Gemeinsamen 74
Ausnützung der Gemeinsamen zur Erleichterung des Studiums 75
Akkorde auf drei Saiten 80
Arpeggieren der Akkorde 82
Dreistimmige Akkorde, drei Saiten zugleich ohne Arpeggio angestrichen 83
Akkorde auf vier Saiten 86
Frei angestrichene Akkorde 86
Das Endigen der frei angestrichenen Akkorde .. 87
Bindungen zu Akkorden:
I. Bindung vor dem Akkord 91
II. Bindung nach dem Akkord 94
Beispiele für Bindung auf Doppelsaiten 97
Beispiele für Bindung auf Einzelsaite 98
Linke Hand 104
Das Rein-Ziehen oder -Drücken der Doppelgriffe 104
Bemerkung 107

Doppelgriffe nennt man vor allem zwei Töne, die auf zwei Saiten zugleich gestrichen werden. Diese kann man aushalten und in entsprechender Anzahl binden. Im allgemein gebräuchlichen Sinn des Namens versteht man aber unter Doppelgriffen auch drei Töne auf drei, und vier Töne auf vier Saiten. Erstere kann man gelegentlich zugleich anstreichen, letztere immer nur mehr oder minder arpeggiert. Aushalten oder Binden kann man weder auf drei noch auf vier Saiten.

Der Strich.

Wie überall in der Technik hat der Strich auch bei Doppelgriffen seine grundlegende Bedeutung. Alles was über den Strich bei Einzelsaiten gesagt wurde (s. „Technik d. Geigenspiels I"), gilt auch bei zwei oder mehr Saiten. Nach denselben Prinzipien werden diese neuen Aufgaben mit neuen mechanischen Bedingungen, über deren Eigenart ich im einzelnen sprechen werde, gelöst. Ganz allgemein läßt sich eine neue Erscheinung im Strich bei Doppelgriffen aufzeigen, insbesondere bei denen auf zwei Saiten, die von der allergrößten Wichtigkeit ist. Strichfehler bei Einzelsaiten erschweren indirekt, mangels guter

Ansprache, das Reinspielen, machen es in weiterer Konsequenz bei schweren Aufgaben oft unmöglich. D i r e k t schädigen sie aber die Intonation nicht, denn ganz leichte Stellen, etwa ein paar ausgehaltene bequem liegende Töne kann man auch mit etwas gequetschtem Strich rein spielen. Die meisten Strichfehler bei Doppelgriffen dagegen verhindern das Reinspielen d i r e k t, auch bei ganz leichten Aufgaben, da eigentümlicherweise jeder Doppelgriff, auch der rein gegriffene, durch unrichtigen Strich falschklingend wird. (Wem diese Erscheinung unbekannt geblieben ist, der kann sie leicht kennen lernen. Er braucht nur die leeren Saiten ganz rein zu stimmen und nachher je zwei absichtlich mit einem Strichfehler anzuspielen, etwa indem er eine Saite ein wenig quetscht, wobei sie sofort verstimmt klingen. Ebenso verhält es sich bei allen Doppelgriffen; mit dem Strichfehler klingen auch die rein gegriffenen falsch, ganz so als ob die Finger unrichtig gestellt wären.) Die theoretische Erklärung dieser Erscheinung ist für uns unwichtig, wir haben sie bloß zu konstatieren und praktisch mit ihr zu rechnen. Sie zeigt uns, daß mit Strichfehlern bei Doppelgriffen nicht etwa, wie bei Einzelsaiten, nur den höheren Anforderungen der Technik nicht entsprochen werden kann, sondern daß selbst das primitivste Reinspielen auch der leichtesten einzelnen Doppelgriffe unmöglich wird. Daraus folgt, daß das

Doppelgriffstudium schon in seinen ersten Versuchen vor allem die genaueste Beobachtung des Striches braucht und nur bei fehlerloser Tonbildung fruchtbar werden kann.

Der Angriffspunkt auf zwei Saiten. Die erste neue mechanische Bedingung für den Angriffspunkt liegt klar zutage. Zwei Saiten tragen mehr wie eine. Zwei Saiten erfordern und vertragen an derselben Stelle mehr Druck wie eine. An der Extremstelle der größten Druckmöglichkeit und des größten Druckerfordernisses, ganz beim Steg, ist es auf zwei Saiten nicht mehr möglich, schlackenlosen Ton hervorzubringen. Die Reibung, die nötig wäre, um an dieser Stelle zwei Saiten zugleich in Vibration zu bringen, braucht so viel Druck, daß der Bogen ohne sehr unangenehme Nebengeräusche nicht in Bewegung zu setzen ist. Die Extremstelle für stärksten Druck rückt also etwas vom Steg weg. Ebenso verhält es sich mit der zweiten Extremstelle für leichtesten Strich. Da, wo bei einer Saite diese schon bei diskretem Versuch mit langsamem Druck einsinkt, etwa am Beginn des Griffbrettes, vertragen zwei Saiten noch entsprechend größeren Druck, und ihre Extremstelle für leichtesten Strich rückt weiter ins Griffbrett vor. Bei allen Stellen der Druckabstufung zwischen den Extremen erfolgt selbstverständlich dieselbe Verschiebung, so daß man kurz sagen kann: Beim Strich auf zwei Saiten

rückt das ganze Spiel vom Steg weg gegen das Griffbrett.

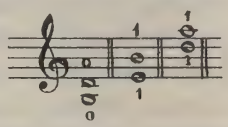
Verteilung des Druckes. Die Entscheidung über die Richtigkeit des Angriffspunktes hat das Ohr. Diese ist aber jetzt nicht so einfach zu treffen wie bei einer Saite. Jetzt besteht noch die Forderung einer zweiten Bedingung, der entsprochen werden muß. Der Druck, den man als von zwei Saiten getragen annimmt, darf nicht ungleich liegen und eine Saite zu stark belasten. Bei einer gewissen Größe dieses Fehlers entsteht das erwähnte Falschwerden der Doppelgriffe. Aber selbst wenn es nicht so weit kommt, wird durch das Mißhandeln der einen Saite der Ton dumpf und klanglos, und das Ohr ist nicht imstande, über den Angriffspunkt zu urteilen. Anderseits muß der Strich auf dem richtigen Angriffspunkt laufen, damit bei Ausgleich des Fehlers klare Tonbildung erreicht wird. Die erste und zweite Bedingung: richtiger Angriffspunkt und Ausgleich des Druckes auf zwei Saiten, greifen also ineinander und müssen gleichzeitig befriedigt werden. Die Aufmerksamkeit hat hier recht viel zu leisten. Mit etwas sorgfältigem Probieren ergibt sich aber alles ebenso einfach wie bei Einzelsaiten.

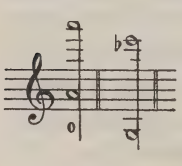
Im Doppelgriffstrich ist die unrichtige Verteilung des Druckes auf die zwei Saiten der meistvorkommende Fehler. Dem Ungeübten fällt es schwer, die Haare so zu legen, daß sie beide Saiten

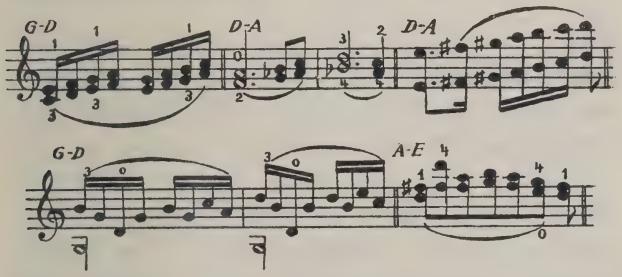
berühren. Wenn es ihm nun, was recht oft der Fall ist, passiert, daß die Haare nur eine Saite berühren, so ändert er gewöhnlich nicht die Lage der Stange, bis sie beide berühren, sondern bleibt in der Lage für eine Saite und drückt so lange immer stärker nieder, bis die Haare auch die andere Saite fassen. Daß hiedurch der Druck schlecht verteilt, die eine Saite zu viel, die andere zu wenig belastet wird, ist klar. Noch ein zweiter Umstand veranlaßt denselben Fehler. Das Spielen mit unfertiger Technik wirkt sehr ermüdend; es bedeutet doch nichts anderes als unter gegebenen Umständen zumeist Unmögliches durchführen zu wollen. Infolge einer gewissen, durch den erlahmenden Spielantrieb hervorgerufenen Lässigkeit läßt man den rechten Arm sinken, dieser zieht den Griff mit sich, der jetzt, mangelhaft kontrolliert, wie eine plumpe Last wirkt. Da der Griff rechts von den Saiten arbeitet, so überlastet er in diesem Falle die rechts liegende, das heißt die höhere Saite. Nun ist von zwei Saiten just die höhere die, die weniger Druck verträgt. Infolge dieser ungünstigen Fügung kann der Fehler recht arge Folgen haben: bei den tieferen Saitenpaaren, die immerhin mehr Druck vertragen, Klanglosigkeit; beim höchsten Paar auf der *E*-Saite Scheeren. Dieser charakteristische Fehler kommt überwiegend häufig vor, so daß man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit allgemein die Richtschnur geben kann: Zur

Korrektur von Doppelgriffstrichfehlern auf zwei Saiten sind die Haare mehr gegen die tiefere Saite zu drücken. Dies wird zumeist richtig erraten sein, doch ist genaue Untersuchung sicherer entscheidend.

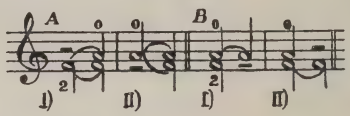
Berücksichtigung erfordert im Doppelgriffstrich auch das Verhältnis der Länge der klingenden Teile der zwei Saiten. Sind diese Teile gleich lang, wie bei einem Quintendoppelgriff, oder nicht allzusehr in ihrer Länge verschieden, wie bei Sexten, Terzen und selbst Oktaven, so kommt kein neues Moment zum bisherigen. Bei einer Dezime aber ist der eine Teil fast nur mehr halb so lang als der andere; der so stark verkürzte Teil erfordert eine andere Behandlung in Bezug auf Angriffspunkt und Druckmöglichkeit, was ich, um nicht zu weitläufig zu werden, nur andeuten will. Infolgedessen muß hier ein Kompromißstrich gefunden werden, mit dem die zwei verschieden langen Teile zugleich zu klarem Klang gebracht werden können. Hiedurch werden die Strichmöglichkeiten sehr vermindert. Tatsächlich können mit Dezimen ungleich weniger Tonschattierungen hervorgebracht werden als mit Doppelgriffen bei nicht stark differierenden Teillängen. Dasselbe gilt natürlich in gesteigertem Maße bei noch größerer Verkürzung des einen Teiles.





Bindung auf einem Paar Saiten. Geht die Bindung einer Reihe von Doppelgriffen auf einem Paar Saiten vor sich, so ist alles für den Strich hiebei Erforderliche bereits gesagt. Die folgenden Beispiele:

und unzählige ihrer Varianten erfordern, von der linken Hand abgesehen, nichts anderes als ein Durcharbeiten nach dem gegebenen Richtgedanken über Angriffspunkt, Druckverteilung etc., um zu Klang gebracht zu werden. Im Legato-Doppelgriffspiel auf einem Paar Saiten gibt es aber noch andere Situationen, die ihre eigentümliche technische Ausführung fordern. Die angeführten Beispiele beginnen und endigen mit einem auf zwei Saiten zugleich liegenden Strich. Sehr viele Doppelgriff-Figuren beginnen oder endigen aber nicht so. Dies ist der Fall, wenn zu einer gestrichenen Saite eine zweite später im Legato mitgestrichen wird, oder wenn von zwei gestrichenen

Saiten später eine im Legato aufgelassen wird und der Bogen nur mehr auf einer Saite weiterstreicht. Schematisch:



Bei A kommt zu einer gestrichenen Saite eine zweite im Legato; bei B wird von zwei gestrichenen Saiten bloß eine legato weitergehalten. Sowohl A wie B hat zwei Möglichkeiten. Bei A I) beginnt die tiefere Saite, hinzu kommt die höhere; bei A II) beginnt die höhere Saite, hinzu kommt die tiefere. Bei B I) beginnen zwei Saiten, weitergehalten wird die höhere; bei B II) beginnen zwei Saiten, weitergehalten wird die tiefere.

Übergang von einer Saite auf zwei Saiten. Wir wollen nun voraussetzen, daß bei derlei Bindungsübergängen von Einzelsaiten zu Saitenpaar oder umgekehrt durchwegs großer Ton, oder zumindest voller Gesangston, bei langsamem Strich gefordert wird, sowohl auf der Einzelsaite wie auf dem Saitenpaar. Dieser Forderung Genüge zu leisten ist bei Übergang von einer Saite auf zwei Saiten (Schema A) technisch ohne jede Komplikation. Denn an derselben Stelle, wo der richtig gewählte Angriffspunkt auf einer Saite großen Ton im langsamen Strich ermöglicht, vertragen zwei

Saiten noch mehr Druck. Im einfachen Umlegen der Haare an derselben Stelle von einer auf zwei Saiten liegt also niemals die technische Nötigung zu einer Druckverminderung. Daher ist es ganz leicht, mindestens so viel Ton zu behalten, wie vorher auf der Einzelsaite, und leicht auch noch mehr herauszubringen.

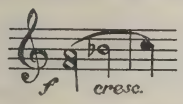
Übergang von zwei Saiten auf eine Saite. Wir merken sofort, daß der Sachverhalt im umgekehrten Falle (Schema B) ein ganz anderer ist. An derselben Stelle, wo die beginnenden zwei Saiten den der Aufgabe entsprechenden Druck tragen, verträgt eine Saite weniger; im Umlegen der Haare an derselben Stelle bloß auf eine Saite liegt daher die technische Nötigung, den Druck zu vermindern. Mit der Druckverminderung kommt aber verminderter Ton, der im Widerspruch mit unserer Forderung steht und, nach dem vollen Doppelgriffklang, einen dürftigen Eindruck macht. (Begabten, aber mangelhaft ausgebildeten Geigern, die sich hier noch nicht zu helfen wissen, ist der fadenscheinige Klang der Einzelsaite nach dem starken Doppelgriffton eine der peinlichsten Sensationen.) Gesteigert liegt diese Nötigung zur Druckverminderung im Schema B I), wo nach zwei Saiten die höhere allein bleibt, die, insbesondere *A* oder gar *E,* auch einzeln entschieden weniger trägt als die nächst tiefere. Ich will daher

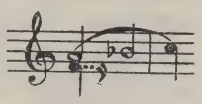
nur die heiklere Strichtechnik des letzteren Schemas (B I) besprechen, ihre Anwendung beim leichteren Alleinbleiben der tieferen Saite ergibt sich von selbst. Diese Technik ist gar nicht schwer, wenn man weiß, was sie fordert. Letzteres ist leider nicht immer der Fall.

K ü r z u n g s t e c h n i k. Bleibt der Bogen an derselben Stelle, wo er vorher, auf zwei Saiten langsam streichend, großen Ton brachte, auch beim Umlegen auf eine Saite liegen, so muß er, wie erwähnt, der verminderten Tragfähigkeit Rechnung tragend, im Druck nachlassen, er käme sonst bei langsamem Strich ins Scheeren. Die Verminderung des Tones, die hiedurch eintritt, läßt sich nur dann vermeiden, wenn der Bogen auf der Einzelsaite den Angriffspunkt an einer anderen Stelle wählt als vorher bei zwei Saiten, und zwar auf h ä r t e r e m Teil, relativ näher beim Steg. D a kann er durch entsprechenden Druck den Ton in der Größe halten, daß er nach dem Doppelgriff nicht reduziert klingt. Das Verschieben der Haare während des Striches von einem weicheren Punkt auf einen härteren ist ganz leicht, es wird, bewußt oder unbewußt, im Spiel ununterbrochen praktiziert; hier soll es eben bewußt angewendet werden. Zu erörtern ist nur die Frage, w a n n dieses Verschieben vor sich gehen soll. Musikalisches und Technisches geben uns Antwort. Ersteres fordert, daß die Note auf der Einzelsaite schon im Beginn

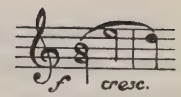
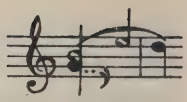
ihrer rhythmischen Geltung voll klinge. Daraus folgt, daß die Verschiebung, wenn irgend möglich, schon vor ihrem Eintritt stattfinden soll, also während des Doppelgriffes. Da anderseits die Verschiebung technisch am vorteilhaftesten ist, wenn sie auf der Einzelsaite ausgeführt wird, weil man so am sichersten den richtigen Angriffspunkt finden kann, so bleibt nichts anderes übrig, als den Doppelgriff so zu adaptieren, daß Zeit und Gelegenheit für die hier geforderte Verschiebung gegeben sind. Dies wird erreicht durch die entsprechende K ü r z u n g des Tones, der auf der aufzulassenden Saite, in unserem Falle auf der tieferen, liegt. Hiedurch erreichen wir, daß der Bogen schon eine kleine Zeit allein auf der Einzelsaite läuft, ehe die Einzelnote rhythmisch eintritt und die Verschiebung bequem und rechtzeitig bewerkstelligen kann.

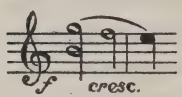
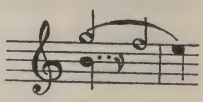
In den folgenden schematischen Beispielen ist, im Doppelgriff wie auf der Einzelsaite, in langsamem Tempo voller Ton vorausgesetzt, was ich durch *f* und *cresc.* angedeutet habe.

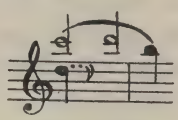
1.) 

Ausführung: 

Während der Sechzehntelpause in der Unterstimme werden die Haare auf die *A*-Saite allein gelegt und auf den Angriffspunkt geschoben, der dem Druck für vollsten Ton entspricht.

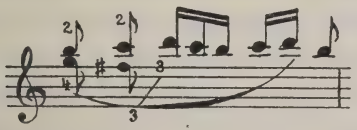
2.)  Ausführung: 

3.)  Ausführung: 

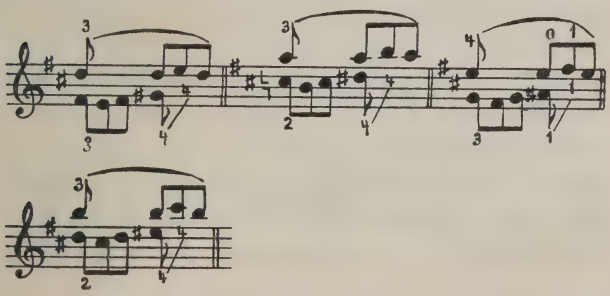
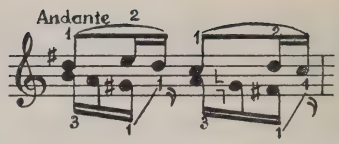
4.) Ausführung: 

Die Möglichkeit dieser Technik beruht darauf, daß die Kürzung musikalisch unbemerkt bleibt. Es ist weiter nicht verwunderlich, daß die Kürzung im unbetonten Teil einer Note nicht wahrgenommen wird, wenn während der Kürzungspause nicht auch eine Klangpause überhaupt eintritt (da der andere Ton ja kontinuierlich weiterklingt). Wesentlich interessanter ist, wie sehr diese Kürzungspause vergrößert werden kann. Unsere Sechzehntelpause kann gelegentlich bis zu einem breiten Achtel, ja zu noch mehr ausgedehnt werden und trotzdem selbst vom geschulten Ohr eines mit dem Gang dieser Technik vertrauten Geigers überhört werden. Diese Erscheinung wird technisch ausgenützt, gibt im Doppelgriffspiel viele wertvolle Möglichkeiten für die linke Hand und wirkt, wie alle Technik, inspirierend auf die Einfälle.

Allgemeine Anwendung der Kürzungstechnik. Die folgenden Beispiele, die

nicht schematisch sind, sondern Zitate aus der Praxis, sollen diese aus der Kürzungs-Strichtechnik sich ergebenden Vorteile für die Linke zeigen, und zugleich die volle Selbstverständlichkeit und Allgemeinheit der Anwendung dieser Technik.

Rode, Etude 4.

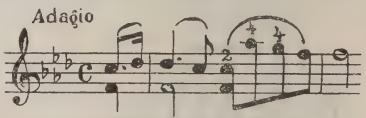
Die durch die Strichtechnik erforderte Kürzung des *fis* im zweiten Achtel macht es möglich, den dritten Finger während der Kürzungspause aufzuheben und ganz bequem in unbehindertem Legato einen halben Ton höher auf *d* auf der *E*-Saite zu stellen. Jeder andere Fingersatz, etwa den Dritten über die Saite höherschieben oder auf *d* den vierten nehmen, ist holperig oder unbequem. Die Stelle ist evident für den Kürzungsfingersatz gedacht. Ebenso die folgenden aus Kreutzers Etude 38.



Fiorillo, Etude 17.

In dieser Figur liegt in den ersten drei Sechzehnteln des ersten Viertels der Bogen kontinuierlich auf zwei Saiten, daher müssen vom zweiten aufs dritte Sechzehntel die Finger über die Saite g e s c h o b e n werden. Vom dritten aufs vierte Sechzehntel Übergang von zwei Saiten auf eine, mit Kürzungstechnik, A u f h e b e n des Ersten und bequemes Tieferstellen auf die andere Saite. Im zweiten Viertel identische Wiederholung dieses Vorganges. Wollte man aus Unkenntnis oder Kaprize die Kürzungstechnik nicht anwenden, so käme ein sich häufendes Überdiesaitenschieben der Finger, das die Stelle sehr unbequem machen würde. Die nach jedem Schieben eingeschaltete Kürzungstechnik macht die Figur leicht spielbar, sie ist zweifellos so gedacht.

Konnte man bei den bisherigen Beispielen noch an eine, wenn auch ganz unangebrachte Ausführung ohne Kürzungstechnik denken, bei dem folgenden geht dies absolut nicht, es ist ohne Kürzung ganz unmöglich.

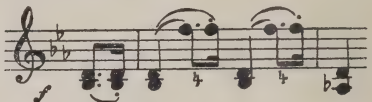


Mazas, Etudes d'Artistes Nr. 58.

Zwischen dem fünften und sechsten Achtel des Haupttaktes ist der Übergang von zwei Saiten auf eine. Zwischen denselben zwei Achteln soll von der Doppelgriffoberstimme *c* ein Halbschlag auf *as* gemacht werden. Da das *as* rhythmisch präzise als sechstes Achtel eintreten muß, so kann die Zeit für den Rutscher nur aus dem fünften Achtel *c* ausgespart werden. Dieses wird um den Rutscher kürzer und mit ihm kürzt sich auch die Unterstimme *f*. Hier ist also die Kürzung, auch abgesehen vom Übergang von zwei Saiten auf eine, gar nicht zu umgehen. Interessant ist, wie ausgiebig die Kürzung der Unterstimme bei solchen Stellen werden kann, ohne sich musikalisch bemerkbar zu machen. Der Halbschlag soll, der Melodie entsprechend, in breiter Ruhe ausgeführt werden, damit kürzt sich schon *c* und seine Unterstimme wesentlich. Weiters muß der ganze Halbschlag von *c* bis *as* nur auf der *A*-Saite gemacht werden, es wäre unleidlich, das *f*, wenn auch noch so kurz, im Rutschen auf der *D*-Saite klingen zu lassen. Der Bogen muß sich also bei Beginn des Rutschers bereits auf der *A*-Saite eingerichtet haben. Durch diese Vorbereitung kürzt sich das *f* noch mehr als das *c*. Es ist durch Hören allein unmöglich zu bestimmen, um wieviel das *f* hier kürzer wird — dem Gang der Technik nach sehr namhaft —, denn das Ohr ergänzt sich sozusagen den zu seiner rhyth-

mischen Zeit beginnenden Ton, trotz der Kürzung, auf seinen vollen Bestand, wenn sonst keine Klangpause eintritt. Es ist also ganz berechtigt, das *c* und das *f* als volle Achtel zu schreiben, wie es im Beispiel geschieht, da sie so gehört werden. (Analog in den übrigen Beispielen.)

Das nächste Beispiel soll auf noch viel weitergehende Möglichkeiten hinweisen, die sich aus der Kürzungstechnik ergeben können. Daß hier die Bindung auf eine neue Einzelsaite führt, ändert nichts im wesentlichen:



Kreutzer, Etude 35.

Im Verlaufe des Haupttaktes ist es notwendig, den Zweiten auf *b* auf der *G*-Saite und den Vierten gestreckt auf *f* auf der *A*-Saite gemeinsam in der Weise liegen zu lassen, daß die leere *D*-Saite freigelegt bleibt. Dieser Griff kann in zwei Anordnungen hergestellt werden. Entweder setzt man zuerst den Zweiten auf *b,* läßt ihn liegen, und streckt nachher den Vierten auf *f;* oder man streckt erst den Vierten auf *f,* läßt ihn liegen und setzt nachher den Zweiten auf *b.* Diese Anordnungen sind, wie man sofort sehen wird, technisch grundverschieden; die erste gequält schwierig, die zweite ganz leicht. Untersuchen wir die erste Anordnung, die auch dem Bild der Notenfolge

entspricht, so steht zuerst der Zweite auf *b* auf der *G*-Saite. Soll, während der Zweite liegen bleibt, der Vierte *f* auf der *A*-Saite strecken, so müssen normale Hände eine entsprechende Drehung gegen die *A*-Saite machen, um dem Vierten die Streckung zu ermöglichen. Infolge dieser Drehung berührt die innere, etwas gewölbte weiche Seite des ersten Gliedes des zweiten Fingers die *D*-Saite. Dieses Ergebnis ist somit vollkommen unbrauchbar. Will man, um die *D*-Saite freizuhalten, strecken, ohne die Hand zu drehen, so ist dies für normale Hände so mühsam, daß mir jeder zustimmen wird, wenn ich es gequält schwierig nenne. Dagegen ist die zweite Anordnung, die aber dem Bild der Notenfolge nicht entspricht, ganz leicht und mühelos. Setzt man erst den Vierten in seine Streckstellung auf *f* und fixiert ihn gehörig durch Druck, so sind folgende vorteilhafte Umstände zu konstatieren. Erstens ist das erste Glied des Vierten wesentlich dünner als das des Zweiten. Zweitens steht es der freizuhaltenden *D*-Saite nicht mit seiner weichen, vorspringenden Innenseite gegenüber, sondern mit seiner flachen Außenseite, dem Nagel. Drittens ist an der Stelle, wo der Vierte liegt, zwischen den Saiten ein größerer Raum als da, wo der Zweite liegt. Die Drehung der Hand gegen die *G*-Saite, die hier nötig ist, um den Zweiten aufzusetzen, kann man nun unbekümmert machen, der Vierte berührt infolge der vorteilhaften Umstände, auf

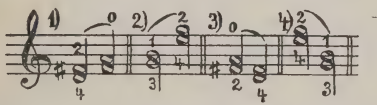
die ich hinwies, niemals die freizuhaltende *D*-Saite. (Darauf einzugehen, daß in diesem Beispiel bei der zweiten Anordnung keine Bindung verlangt wird, ist überflüssig; die vorteilhaften Umstände machen ebenso leicht auch eine Bindung möglich.) Wie kann man nun den Griff in der zweiten, leichten Anordnung herstellen, trotzdem das Notenbild in der Reihenfolge der ersten geschrieben steht? Die Anwendung der Kürzungstechnik beim Legato-Übergang vom Doppelgriff zur Einzelsaite macht dies möglich. Streicht man den Doppelgriff im ersten Viertel des Haupttaktes an und kürzt das *b,* so kann, wie wir wissen, während der Kürzungspause der zweite Finger aufgehoben werden. Damit wird in dieser Pause die ganze Hand frei; der Bogen hat nur die leere *D* zu streichen, der Vierte kann unterdes bequem für sein *f* vorbereitet werden. Im zweiten Viertel wird er eingesetzt und fixiert. Während des zweiten Viertels dreht sich die Hand gegen die *G*-Saite und setzt im dritten Viertel bei liegendem *f* den Zweiten aufs *b*. Hiemit ist der Griff in der leichten Anordnung hergestellt, obwohl das Notenbild eine andere Reihenfolge zeigt, und bleibt liegen, bis er in den nächsten übergeht. Die großen Vorteile der Ausnützung solcher Möglichkeiten sind offenkundig.

Bindungen über die Saiten. Zwei Doppelgriffe, von denen der eine auf einem Paar

Saiten liegt, der andere auf dem benachbarten Paar, setzen insgesamt drei Saiten in Bewegung. Die mittlere dieser drei Saiten kommt in beiden Griffen vor. Liegt zum Beispiel der eine Doppelgriff auf der *G*- und *D*-Saite, der zweite auf der *D*- und *A*-Saite, so sind insgesamt *G, D* und *A* beteiligt, und die beiden Doppelgriffen gemeinsame ist die *D*-Saite. Liegt ein Doppelgriff auf *D-A,* der andere auf *A-E,* so sind beteiligt *D-A-E,* die beiden Doppelgriffen gemeinsame ist die *A.*

Die gemeinsame Saite. Diese gemeinsame Saite fordert ihre spezielle Behandlung im Doppelgriffstrich. Vor allem muß man sich darüber klar sein, daß bei derlei über benachbarte Saitenpaare gebundenen Doppelgriffen der Bogen beim ersten Doppelgriff zwei Saiten zugleich zu streichen beginnt; beim zweiten, zum ersten gebundenen, Doppelgriff dagegen der Bogen nur eine Saite neu anstreicht, zu einer, die bereits unter Strich liegt. Denn die Gemeinsame liegt natürlich immer schon unter Strich, wenn im entsprechenden rhythmischen Moment die neue Saite zu ihr gestrichen wird.

Z. B.:

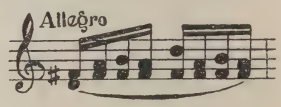


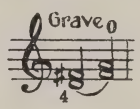
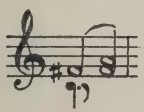
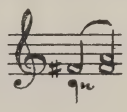
Bei 1) streicht der Bogen für den Doppelgriff *d-fis* die *G*- und *D*-Saite zugleich an, beim zu

diesem gebundenen *fis-a* dagegen streicht der Bogen im dritten Viertel nicht wieder zwei neue Saiten zugleich an, sondern nur zu dem auf der *D*-Saite bereits gehaltenen *fis* eine neue, die *A*-Saite. Selbstverständlich verhält sich das ebenso, wenn, wie bei 2), auf der Gemeinsamen nicht derselbe Ton liegen bleibt, sondern im zweiten Doppelgriff ein neuer Ton eintritt, wobei eben nur auf derselben Gemeinsamen ein neuer Finger aufgesetzt wird; und auch wenn die Bindung, wie bei 3) und 4), vom höheren Paar auf das tiefere geht.

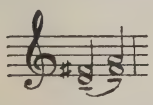
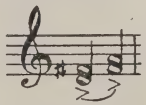
Das Wahrnehmen dieses Tatbestandes führt sofort zum Konstatieren des folgenden: Beim Legato-Übergang von einem Paar Saiten auf ein benachbartes liegt der Bogen eine merkbare oder unmerkbare Zeit lang allein auf der Gemeinsamen. Dieses variable Zeitintervall, in dem der Bogen allein auf der Gemeinsamen liegt, reicht vom Verlassen der tiefsten bis zum Erreichen der höchsten Saite durch den Bogen für Bindungen von tief auf hoch; vom Verlassen der höchsten bis zum Erreichen der tiefsten Saite für Bindungen von hoch nach tief.

Folgen die zwei Doppelgriffe schnell aufeinander, wie die ersten zwei Sechzehntel in dieser Figur, so ist das Zeitintervall so minimal,



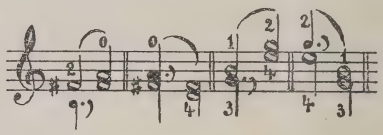
daß das Alleinliegen auf der Gemeinsamen kaum vom technischen Beobachter bemerkt werden kann; das Ohr kann es nicht wahrnehmen. In langsamerem und insbesondere in sehr langsamem Tempo dagegen ist das Alleinstreichen der Gemeinsamen bei darauf eingestellter Aufmerksamkeit deutlich und eine merkbare Zeit hindurch zu beobachten. Da der Eintritt des zweiten Doppelgriffes unbedingt seine rhythmische Präzision fordert, so ist klar, daß beim Alleinstreichen der Gemeinsamen d e r Ton des ersten Doppelgriffes gekürzt wird, der nicht auf der Gemeinsamen liegt; in unserem Beispiel das *d* auf der *G*-Saite. Die Figur wird technisch etwa so

ausgeführt  oder gar 

Ausgeschlossen muß hier werden die Ausführung

mit Portamento  oder mit Akzenten 

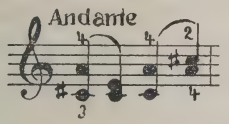
da in diesen beiden Fällen kleine Strichpausen gemacht werden, in denen der Bogen bequem aufs neue P a a r gelegt werden kann und beide Saiten zugleich anstreicht. Das wirkliche, unbetonte und ununterbrochene Legato ist nur mit Alleinstreichen

der Gemeinsamen, also mit Kürzung des einen Doppelgrifftones vor der Bindung ausführbar. — Wir wissen schon, daß in schnellem Tempo das Alleinklingen der Gemeinsamen nicht bemerkt werden kann. Es ist aber wieder interessant, daß dieses Alleinklingen, auch im langsamen Tempo, wo es vom geübten Beobachter technisch deutlich wahrgenommen und kontrolliert werden kann, vom einfach musikalisch Hörenden vollständig überhört wird, wenn es nicht gar zu sinnlos übertrieben wird. Die technisch so ausgeführten Figuren

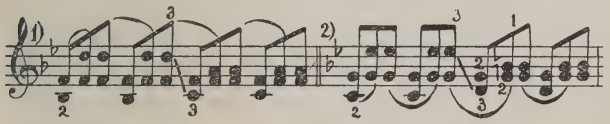


klingen für den musikalischen Hörer so, als ob sie in lauter vollen halben Noten ausgeführt worden wären. Es liegt hier eine gewisse Analogie vor mit den im vorigen Absatz besprochenen Vorgängen, doch geht hier das Überhören noch weiter. Dort wurde die Kürzung überhört, hier bleibt Kürzung und Alleinklingen unbemerkt. Dort wurde die Kürzung als technischer Behelf zur richtigen Tonbildung frei gewählt, hier ist kleinere oder größere Kürzung durch die technische Situation unvermeidlich. Ob wir nun das Allein-Streichen oder -Klingen mit Auge oder Ohr wahrnehmen können

oder nicht, vorhanden ist es immer. Bei Figuren in langsamem Tempo braucht es hiefür keinen Beweis.



Die ersten zwei Viertel sind eine glatte Bindung auf einem Paar Saiten, wo ununterbrochen zwei Töne klingen. Anders im dritten und vierten Viertel; hier ist eine Bindung aufs benachbarte Saitenpaar, bei der man mit darauf eingestellter Aufmerksamkeit den Bogen deutlich auf der *D* allein s t r e i c h e n s e h e n und ebenso *a* allein k l i n g e n h ö r e n kann. Bei schnellen Figuren, wo man sicher nichts hören und schwerlich selbst bei genauester Beobachtung etwas sehen kann, geht aber das Alleinstreichen der Gemeinsamen trotzdem vor sich, wie dies folgende Beispiele drastisch erweisen:



Rovelli, Etude 4.

1) Von der sechsten zur siebenten Triole muß der dritte Finger von *d* auf der *A*-Saite auf *c* auf der *G*-Saite gebracht werden, während der Bogen bindet. Über die Saiten s c h i e b e n kann man den Finger nicht, er würde dabei das *f* auf der *D*-Saite decken. Es spielt auch jeder ohne zu überlegen

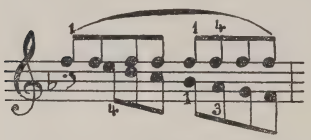
die Figur so, daß er den Dritten aufhebt und auf die *G*-Saite setzt. Daß man dies so selbstverständlich im Legato praktizieren kann, bringt das Alleinstreichen der Gemeinsamen zur Evidenz. Denn der Bogen muß die *A*-Saite bereits verlassen haben, wenn der Finger aufgehoben werden soll, und darf die *G*-Saite nicht früher erfassen als der Finger auf sie gesetzt ist. Der Bogen kann also in der Zeit, in der der Finger über die Saiten getragen wird, nur die Gemeinsame *D* allein streichen, ob dies nun bemerkbar ist oder nicht.

Beispiel 2) ist noch weitergehend; hier gibt das Alleinstreichen der Gemeinsamen nicht nur Zeit für das Übertragen des Dritten, sondern noch für sein Höherstellen.

Strichtechnik der Gemeinsamen. Hiemit ist die Funktion der Gemeinsamen bei derlei Bindungen vollkommen klargelegt. Aus ihr ergibt sich die Folge für die Strichtechnik ganz einfach. Zur Forderung der richtigen Druckverteilung auf den Saitenpaaren tritt jetzt noch die Nötigung, auch auf die Behandlung der Gemeinsamen Rücksicht zu nehmen. Da der Strich auf der Gemeinsamen nichts anderes ist als ein im Doppelstrich plötzlich eintretender Einzelstrich von variabler Dauer, und da eine Saite an derselben Stelle weniger trägt als zwei, so handelt es sich, wenn wir vollen oder großen Ton voraussetzen wollen, immer nur darum, die Gemeinsame nicht zu über-

drücken. Das Hilfsmittel, einen anderen Angriffspunkt zu wählen, ist nicht anwendbar, da jetzt kein langer Ton auf der Einzelsaite auszuhalten, sondern nur ein kurzer Übergang zu machen ist, der sofort wieder in den Doppelstrich führt. Es bleibt nichts anderes übrig, als den starken Doppelstrich im Moment wo der Bogen die Gemeinsame passiert etwas elastischer zu halten, damit diese nicht gequetscht wird. Dieses ist gar nicht schwer. Nach so deutlicher Auseinanderlegung des Vorganges spürt auch der Mindergeübte bald genau, ob sein Bogen auf zwei Saiten liegt oder auf einer, und legt mit dem Druck nur dann los, wenn er ihn auf zwei Saiten eingebettet fühlt, während er bei der Wendung über die Saiten im Druck zurückhält. Bei der Bindung über die Saiten ist das Quetschen der Gemeinsamen der meistvorkommende Fehler. Im günstigsten Fall verursacht er Dumpfheit des Tones, von schweren und schwersten Klangfehlern abgesehen.

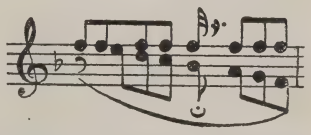
Ausnützung der Gemeinsamen zur Erleichterung des Studiums. Die Funktion der Gemeinsamen kann gut ausgenützt werden zur Erleichterung des Erlernens einschlägiger schwerer Doppelgriffiguren. Die erste Doppelgriffetude von Kreutzer gehört, wenn sie rein und mit ruhigem, klangvollem Legato gespielt werden soll, zu den schwierigen Aufgaben der

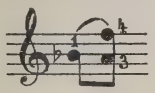
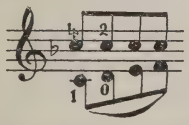
Geigentechnik. Sie enthält, häufig wiederholt, charakteristische Bindungen über die Saiten, die Mindergeübten recht schwer fallen. An ihnen will ich zeigen, wie man sie zugänglicher machen und damit den Lehrweg wesentlich abkürzen kann.

Hier geht eine Reihe gebundener Doppelgriffe auf einem Paar Saiten; zwischen dem fünften und sechsten Achtel ist ein Legatoübergang über die Saiten und zugleich ein Lagenwechsel; dies ist die scheinbare Schwierigkeit. Sie entsteht hauptsächlich dadurch, daß der Geiger, verleitet durch das Notenbild und aus Unkenntnis der entsprechenden Strichtechnik, die Oberstimme *f* im fünften Achtel vor dem Übergang nicht kürzen will. Dadurch wird vor allem das Legato ruiniert. Die vermittelnde Gemeinsame wird nicht ausgenützt, der Bogen bleibt zu lange auf beiden höheren Saiten und will dann plötzlich das andere Saitenpaar erfassen. Dies gibt immer einen kleinen Ruck oder Riß, der die geforderte Ruhe des Legato zerstört. Gesteigert wird diese Unebenheit durch den Herunterstrich, bei dem der Übergang in der oberen Hälfte des Bogens liegt, wo zur entgegengesetzten Richtung von Druck und Bewegung noch der weite Weg

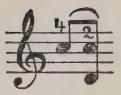
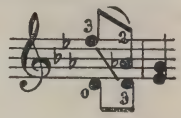
kommt. Überdies erschwert der Wegfall der Kürzung die Arbeit der linken Hand fast bis zur Unmöglichkeit. Im Übergang soll nämlich auch ein Lagenwechsel nach oben ausgeführt werden, der Zeit braucht für den Rutscher, der zur höheren Lage führt. Diese Zeit kann nur aus den dem Lagenwechsel vorausgehenden Tönen *b—f* ausgespart werden, da die ankommenden Töne *a—f* nach dem Lagenwechsel rhythmisch präzise einfallen müssen. Da es nicht angeht, einen Rutscher auf einem höheren Saitenpaar auszuführen, wenn seine Endtöne auf einem tieferen Paar liegen, so wird durch zu langes Halten der beiden Töne des fünften Achtels die Zeit für ruhiges Rutschen im Lagenwechsel vertan. Die Hand muß zugleich mit dem plötzlichen Ruck des Bogens in Hast über die Saiten und in die höhere Lage sozusagen springen. Hiedurch wird die Ruhe noch mehr gestört, abgesehen von der Folge totaler Unsicherheit der Intonation. Noch eine dritte kleine Tücke vervollständigt die Reihe der Hindernisse, die durch unrichtige Veranlagung des Striches entsteht. Der Doppelgriff vor dem Übergang ist eine vom Ersten gegriffene Quint *b—f*. Eine Quint, ein Finger auf zwei Saiten, wird nur rein bei einer bestimmten Lagerung der Fingerspitze auf den Saiten. So lange die Quint unter Strich liegt und klingt, kann die Hand kaum irgend eine Dre-

hung machen, die die Lagerung der Fingerspitze nicht so weit ändert, daß die Quint falsch wird. Damit ist der Hand die Möglichkeit benommen, durch eine Drehung den Dritten und Vierten so sehr in die Nähe der *D*- und *A*-Saite zu bringen, daß sie nach dem Rutscher ruhig und mit Sicherheit auf *a* und *f* gesetzt werden können. Der Übergangsweg der Finger bleibt zu lang, sie müssen eilen und bekommen ebenfalls die Unsicherheit der Hast.

Mit dem Einschalten der richtigen Strichtechnik der Gemeinsamen verschwinden mit einem Schlag all diese ineinandergreifenden Hemmnisse. Wird das *f* gekürzt, so liegt der Bogen nur mehr auf der *A*-Saite und hat bloß eine Bindung zu machen, bei der zu einer unter Strich liegenden Saite eine zweite, die *D*, hinzugestrichen wird: die leichteste Bindung und mit größter Ruhe ausführbar. Die linke Hand hat nur mehr *b* auf der *A*-Saite zu greifen; sie kann nun rutschen wie sie will, da der Endton auch auf der *A* liegt, und die Zeit aus dem *b* aussparen. Infolge der Kürzung gibt es auch keinen Quintengriff mehr, die Hand kann beliebig die vorteilhafteste Stellung für die ankommenden Finger annehmen. Technisch sind alle diese Details, wie man sofort sieht, leicht ausführbar. Allein es sind ihrer mehrere, und die gleichzeitige Beobachtung von Verschiedenem fällt Ungeübten schwer.

In solchen Fällen macht man das Erlernen leicht, indem man die Zeit vergrößert, analog wie man einen Gegenstand durch die Lupe betrachtet. Wir machen einfach auf dem *b* allein auf der Gemeinsamen eine Haltung, während der wir in Muße alle Einzelheiten überblicken: 

Da es sich hiebei nur darum handelt, folgendes auszuführen,  wobei der Strich ganz leicht und das Zurechtdrehen der Hand für den ankommenden Dritten und Vierten ebenso mühelos ist, so geht die Technik fast gleichzeitig mit erlangtem Überblick. Von da ab wird die Zeit wieder verkleinert, wir machen die Haltung immer kürzer, wir machen die Kürzung des *f* immer geringer, wobei bald der Moment kommt, wo das Tempo normal und die Kürzung musikalisch nicht mehr bemerkbar wird. Ebenso vereinfacht sich die Technik beim Übergang zwischen dem ersten und zweiten Achtel im folgenden Beispiel aus derselben Etude:  bei Alleinstreichen der Gemeinsamen bleibt nur mehr diese leichte Bin-

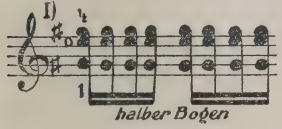
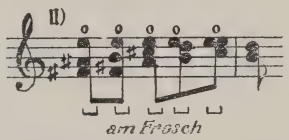
dung übrig:  Hieher gehört auch folgende Bindung aus Rode Etude 19, Arioso: 

die ohne Alleinstreichen der Gemeinsamen für die Linke ganz unmöglich ist. Mit entsprechender Kürzung des *f* bleibt nur mehr die leere *D* als Gemeinsame; während sie klingt, kann der Dritte-Zweite für *d-as* bequem vorbereitet und eingesetzt werden.

Die Kürzungsstrichtechnik und die mit ihr zusammenhängende Strichtechnik der Gemeinsamen, die an den Zitaten aus Etuden erläutert wurde, gehört zum Gebiet der Hilfen des Bogens für die linke Hand. Eigentlich läßt sich dieses Gebiet gar nicht abgrenzen, denn in gewissem Sinne ist ja aller fehlerlose Strich durch das unerläßliche Schaffen der guten Ansprache Hilfe für die linke Hand.

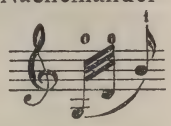
Akkorde auf drei Saiten.

Will man drei Saiten zugleich anstreichen, so muß man den Angriffspunkt ziemlich weit vom Steg wählen. Infolge der Rundung des Steges springt in seiner Nähe die mittlere der drei Saiten so weit vor, daß sie durch den Druck, der nötig ist, um die Haare auch auf die beiden äußeren

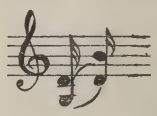
Saiten zu bringen, immer zu viel gequetscht wird; außerdem kommt durch die Reibung bei diesem übergroßen Druck gewöhnlich ein Riß. Je weiter man vom Steg wegrückt, umso weniger wirkt seine Rundung aus, die Mittlere springt immer weniger vor. Überdies werden die Saiten immer weicher, die Mittlere gibt schon bei wenig Druck nach, das Zugleichberühren aller drei ist daher nicht allzuschwer auszuführen. Dafür stellt sich ein anderer beengender Umstand ein: die an dieser Stelle weichen Saiten vertragen Druck in langsamem Strich nicht mehr. Werden also hier Akkorde auf drei Saiten zugleich angestrichen, so geht das nur mit Bogen in großem Schwung:

oder mit ganz kurzem Anklopfen der Haare:

Wie man sieht, sind das prononcierte, kaum einer Abwechslung fähige Figuren, und musikalisch relativ wenig verwendbar. Über ihre Technik will ich vorläufig keine weiteren Bemerkungen machen. Ich wollte nur andeuten, wie die mangelhafte Verwendbarkeit der auf drei Saiten zugleich angestrichenen Akkorde notgedrungen und selbstver-

ständlich zu einer anderen Strichtechnik führen muß, die reicherer Nüancierung fähig ist in Bezug auf Tonstärke und Lauf des Bogens. Diese Technik ist das gebräuchliche

Arpeggieren der Akkorde. Über dieses Arpeggieren ist vor allem zu bemerken, daß es nicht das sehr rasche, gebundene Nacheinander-

anspielen von Einzelsaiten ist: 

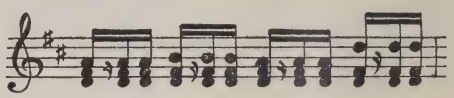
dies macht nie den Eindruck eines Akkordes; sondern das sehr rasche Binden eines Doppelgriffes zu einem zweiten, der auf benach-

bartem Saitenpaar liegt:  Dies ist

aber nichts anderes, als das bereits erörterte Binden zweier Doppelgriffe, die insgesamt drei Saiten in Bewegung setzen, mit einer Gemeinsamen. Mit dem Konstatieren dieses Sachverhaltes ist auch schon die Strichtechnik dreistimmiger Akkorde bestimmt. Wir haben einfach alles, was wir von der Doppelgriffstrichtechnik bereits festgestellt haben, auf diese, von früheren nicht wesentlich verschiedene Aufgaben anzuwenden. Da der Strich auf zwei Saiten beginnen und möglichst rasch aufs nächste Paar binden muß, so muß der Angriffspunkt auf zwei Saiten genau be-

achtet und gesucht werden, so wie er für den geforderten größeren oder geringeren Druck, verbunden mit langsamerem oder rascherem Lauf des Bogens, paßt. Vermieden muß auch hier werden, daß die Haare im Moment, wo sie die Gemeinsame passieren, wenn dieser jetzt auch nur von verschwindender Dauer ist, die Einzelsaite zu stark belasten. Großer Druck darf sich nur auswirken, wenn die Haare ganz auf zwei Saiten eingebettet gefühlt werden. Vollkommen ausgeschaltet wird das gewisse unkontrollierte, wie in wildem Ansprung besinnungslose Hinwerfen von Bogen und Haaren auf die Saiten, wie es mangelhaft geschulte Geiger so gerne anwenden. Daß hiebei alles dem Zufall preisgegeben, die Abstufung der Strichschnelligkeit ganz aufgegeben wird, liegt auf der Hand. Hält man sich beim Studium an diese bereits zur Genüge erörterten Richtbetrachtungen, so ist ein klangvolles Anstreichen der Akkorde sehr bald zu erreichen, und zwar in allen Abstufungen der Tonstärke, an verschiedenen Stellen des Bogens, mit viel, mit wenig Bogen etc.

Dreistimmige Akkorde, drei Saiten zugleich ohne Arpeggio angestrichen. Für diese Technik sind die mechanischen Bedingungen eingangs dieses Abschnittes (Seite 80—81) angegeben. Aus ihnen geht hervor, daß der Strich nur auf weichem Teil der Saiten möglich ist; daß er infolgedessen nie langsam laufen, sondern nur

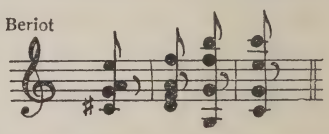
entweder in lebhaftem Schwung oder mit einem kurzen Klopfer die Saiten berühren darf. Der kurze Klopfer (s. Beispiel II), S. 81) läßt sich am besten ganz beim Frosch machen. Hier ist am leichtesten die Kraft für ihn aufzubringen, und durch die Nähe der Hand die Sicherheit des Ansatzes bei dem rasch wiederholten Heben und Klopfen. Gegen die Mitte oder gar in der oberen Hälfte ist weder Kraft genug noch Sicherheit. Im Schwung gestrichene Akkorde können in verschiedenen Teilen des Bogens gemacht werden. Für Figuren mit Unterbrechungen:

empfiehlt sich wieder der Strich beim Frosch, eben wegen der Sicherheit des Wiederansetzens nach den Sechzehntelpausen, in denen der Bogen von den Saiten gehoben wird. Dagegen liegen gleichmäßig gestrichene, raschere Figuren (s. Beispiel I), S. 81) besser um die Mitte des Bogens. Für Schwungstrich ist auch Kraft genug, neuer Ansatz wird nicht gebraucht, und der kürzere äußere Teil des Bogens (s. Stakkato) schlägt weniger aus und kann nicht so leicht den Strich unsicher machen, als dies beim Frosch der Fall wäre.

Die Schwierigkeit der technischen Ausführung liegt in folgendem: es muß energischer Druck an-

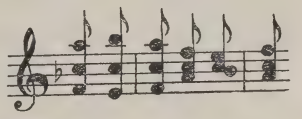
gewendet werden, damit die Haare auch auf dem hier geforderten weichen Teil drei Saiten zugleich erfassen. Dieser Druck ist natürlich für Zugleichliegen der Haare auf drei Saiten beantragt. Infolge der anfänglichen Ungewohntheit und Unsicherheit des Schwungstriches auf drei Saiten kommt es oft vor, daß die Haare momentweise nur auf einer Saite liegen, was auf der weicheren Stelle ein sehr mißtönendes, auf der *E*-Saite besonders peinliches Scheeren verursacht. Dies schreckt den Spieler ab, er hält im Druck zurück und damit wird wieder das Zugleichstreichen unmöglich. Aus diesem „bösen Zirkel" gibt es einen ganz einfachen Ausweg. Man legt den Bogen so, daß die Haare unbedingt und immer vor allem auf den zwei tieferen Saiten zugleich liegen. Setzt man so den Bogen bei normalem Druck in Schwungstrich, ohne sich vorerst darum zu kümmern, ob die Haare auch die dritte, die höchste Saite mitstreichen, so kann nie Scheeren entstehen. Dies vorbereitet, vergrößert man energisch den Druck im Schwung, was immer möglich ist. Da der Griff rechts von den Saiten arbeitet, so ist die größte Wahrscheinlichkeit, daß durch die nach rechts tendierende Drucksteigerung die am meisten rechts liegende Saite, die höchste, sofort durch die Haare auch erfaßt und mitgestrichen wird. Achtet man hiebei darauf, daß die zwei tiefsten Saiten unbedingt zu-

gleich gestrichen bleiben, so kann es auf diese Weise Mißklänge nicht geben, schlimmstenfalls bleibt ab und zu die höchste Saite aus. Das Schwinden der Mißklänge gibt dem Spieler Zuversicht zum festen Anfassen, und mit einigen ruhigen Blicken auf den Bogenlauf an den Saiten findet er bald die Führung der Stange für drei Saiten zugleich. — Genau in derselben Weise kann man auch den Klopfer leicht erlernen. — Mit erlangter Fertigkeit merkt man, daß beide Stricharten mit ihrem nicht abstufbaren, derben Zugreifen keine wesentliche technische Schwierigkeit bedeuten.

Akkorde auf vier Saiten. Bei diesen reiht sich an das Arpeggio von einem Paar aufs nächste noch das Arpeggio von diesem nächsten aufs zweitnächste Saitenpaar. Da letzteres genau mit derselben Technik ausgeführt wird wie das erste, so ist hier gar nichts Neues zu sagen.

Frei angestrichene Akkorde. So nennt man Akkorde, an die weder vorher noch nachher irgend etwas, sei es auch nur ein gehaltener Ton oder Doppelgriff im Legato, angeschlossen ist:

Die Technik, mit der sie zu Klang gebracht werden, ist bereits zur Genüge besprochen. Sie hat gar keine

Schwierigkeit, wenn solche Akkorde, wie dies gewöhnlich der Fall ist, mit großer Bogenverschwendung, also rasch laufendem Strich, und mit wenig variierender Tonstärke gemacht werden. Hiebei ist kaum Gefahr, daß beim Arpeggio die Gemeinsame überdrückt oder Paare ungleich belastet werden. Schwieriger ist die Tongebung, wenn sie aus musikalischen oder technischen Gründen mit weniger Bogen, also langsamer laufendem Strich, gemacht werden soll:



Dont

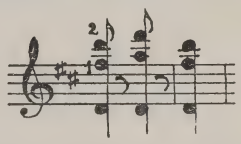
Der Autor wünscht hier beim Frosch, das heißt mit wenig Bogen, mäßig kurz angestrichene Akkorde. Das bedeutet noch nicht langsamen Strich, aber doch erheblich langsameren, als bei den früheren Akkorden. Daher muß hier der Angriffspunkt mit Sorgfalt für variierende Tonstärke gesucht werden, das Überdrücken der Gemeinsamen und das Ungleichbelasten der Paare ebenso sorgfältig verhütet werden.

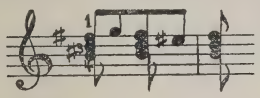
Das Endigen der frei angestrichenen Akkorde. Das Arpeggio frei angestrichener Akkorde läuft fast ausnahmslos von den tieferen Saiten gegen die höheren. Begonnen wird es immer in derselben Weise, mit auf dem tief-

sten Paar zugleich liegendem Bogen. Beendigt kann es auf zweierlei Art werden, entweder mit dem Bogen auf den zwei höchsten Saiten zugleich liegend, oder auf der höchsten Saite allein liegend. Das Normale ist Endigen auf zwei Saiten. Der Wunsch nach leuchtenderem Hervortreten der Oberstimme führt häufig zum Endigen auf der höchsten Saite allein. Auch technische Konsequenzen sind bestimmend für die eine oder andere Art. Nach welchen Gesichtspunkten immer die Wahl des Endigens getroffen werden mag, jedenfalls muß Klarheit darüber herrschen, welche der zwei Arten ausgeführt werden soll. Denn die Strichtechnik ist bei jeder verschieden. Bleibt sie unbestimmt dem Zufall überlassen, so können sehr unangenehme Mißklänge auf folgende Weise entstehen. Das normale Arpeggio endigt auf zwei Saiten. Angriffspunkt und Druck sind natürlich für zwei Saiten beantragt. Kommt hiebei durch blindes Ungefähr der Bogen plötzlich auf die höchste Saite allein zu liegen, so verträgt diese, namentlich wenn es die *E*-Saite ist, und insbesondere in höheren Lagen, auf dem für eine Saite zu weichen Angriffspunkt den Druck nicht; es scheert unbarmherzig. Durch das geforderte klare Disponieren ist dieser Fehler leicht und für immer zu vermeiden. Soll der Bogen auf zwei Saiten endigen, so muß er eben auf zweien bleiben, bei richtiger Druckver-

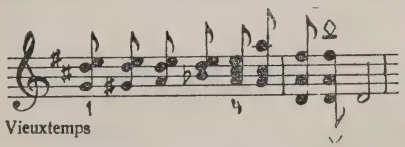
teilung kann so kein Klangfehler entstehen. Soll der Bogen auf der höchsten als Einzelsaite endigen, so sind nur die bekannten Konsequenzen dieser Aufgabe zu ziehen und der bereits zur Genüge erläuterte Übergang vom Saitenpaar auf die höhere Einzelsaite auszuführen, das heißt, der Bogen muß rechtzeitig auf den für die höhere Einzelsaite nötigen härteren Angriffspunkt überführt werden.

Die Beispiele von Beriot und Dont (S. 86, 87) sind mit zweisaitigem Endigen gedacht, ebenso das folgende von Mazas.



Bei letzterem kann durch unbeabsichtigtes Alleinliegen auf der *E* infolge der hohen Lage arger Mißklang kommen.

Dont

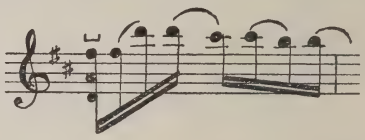
Hier empfiehlt sich Endigen auf der Höchsten allein, wobei die Melodie der Oberstimme gleichmäßig auf einer Saite klingt.



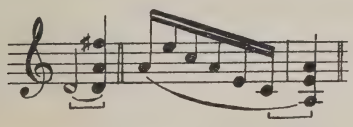
Vieuxtemps

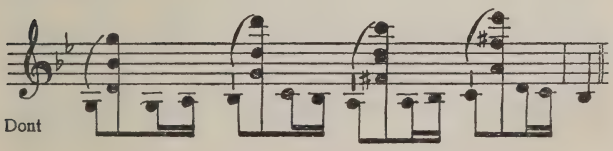
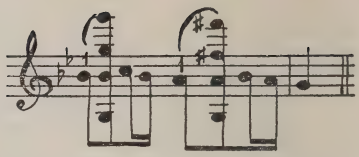
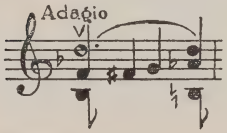
Alle Akkorde, ausgenommen den letzten, endigen

zweisaitig und können auf die Art mit größter Kraft angestrichen werden. Beim letzten geht dies nicht. Der Flageolet spricht mit dem für zwei Saiten beantragten festen Strich auf weicherem Angriffspunkt schwer, auf vielen Geigen gar nicht an. Jedenfalls kann er zweisaitig nicht die schneidige Brillanz des exzedierenden Pikkolopfiffes, wie sie hier gefordert wird, bekommen. Auf der *E* allein, bei rechtzeitigem Drehen des Bogens auf den härteren Angriffspunkt, kann man mit großem Schwung des Hinaufstriches dem Flageolet den höchsten Grad von Kraft und Glanz geben.

Ein eigentümliches Endigen auf der Einzelsaite ist noch erwähnenswert, bei dem aus speziellen technischen Gründen der Angriffspunkt nicht auf den härteren Teil verlegt wird. Hier folgt auf den Akkord ein in der oberen Hälfte des Bogens im Schwung gestrichenes Détaché, welches auch für großen Ton auf weicherem Angriffspunkt gemacht werden muß. Der Akkordstrich sowohl wie das Détaché liegen also auf weichem Teil; ersterer, mit mehr Druck, getragen von Doppelsaiten, letzterer mit gemindertem Druck getragen von der Einzelsaite. Den Übergang von der ersten

Strichweise zur zweiten macht man am besten mit Endigen auf der Einzelsaite. Dabei findet kein Wechsel im Angriffspunkt statt, da, wie gesagt, beide Strichweisen auf weichem Teil liegen; man hat nur dafür zu sorgen, daß beim Umlegen auf die *E* allein der Bogen sofort entsprechend leichter in Schwung gebracht wird. Die Folge der erforderlichen Druckmodifikationen entspricht also hier ganz dem natürlichen Verlauf der Bindung vom Saitenpaar auf die höhere Einzelsaite, die auf letzterer Druckverminderung verlangt.

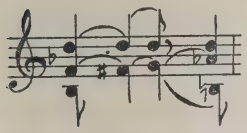
Bindungen zu Akkorden. I. Bindung vor dem Akkord. Da das Arpeggio der Akkorde fast ausnahmslos mit den tieferen Saiten beginnt, so sind Bindungen vor den Akkorden entweder auf der tiefsten Akkordsaite selber:



oder von einer zur tiefsten benachbarten nächsttieferen

oder nächsthöheren.

Bei allen diesen Bindungsformen geht beim Übergang ins Arpeggio des Akkordes ein Einzelstrich in einen Doppelstrich. Dies ist die leichte Bindung, bei der Tonverminderung nicht zu befürchten ist, somit auch keine Schwierigkeit mit Wechsel des Angriffspunktes. Hierüber ist nichts Neues zu sagen. — Wirkliche Bindungen von einer zur tiefsten Saite des Akkordes nicht benachbarten gibt es natürlich nicht. Es gibt allerdings Doppelgriffe, die zu einem folgenden Akkord gebunden werden sollen, deren höherer Ton auf einer zur tiefsten Akkordsaite nicht benachbarten liegt. Doch wird bei diesen in der Ausführung der höhere Ton gekürzt, es bleibt als Bindung nur der tiefere Doppelgriffton, der benachbart zur tiefsten Akkordsaite ist.

Kreutzer

Im dritten Viertel liegt der Doppelgriff *g-d* auf der *D*- und *A*-Saite und soll zum folgenden Akkord gebunden werden. Vor der Bindung wird die Oberstimme gekürzt, es bleibt bloß *g* auf der *D*-Saite, welches benachbart zum folgenden *h* auf der *G*-Saite ist und leicht gebunden werden kann. Die Oberstimme bis in den

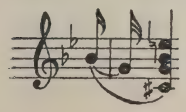
Akkord auszuhalten ist unmöglich. Vor dem Akkord liegt der Bogen auf der *D* und *A*, ohne Kürzung müßte er beide Saiten so stark niederdrücken, bis die Haare auch die *G*-Saite erfassen. Bei so langsamem Strich wie hier entsteht dabei unerträgliches Scheeren. Daß das Notenbild anders geschrieben ist als die Ausführung, darf nicht irre machen; dies ist ja bei allen Figuren mit Kürzungstechnik der Fall. Die Ausführung ist etwa so:



Der Bindestrich über den ganzen Takt in Kreutzers Originalschreibweise (siehe vorhergehendes Beispiel) hat nur die Bedeutung, daß keine Klangpause eintreten darf, was dann als Legato empfunden wird.

Rode

Auch dieses ist nur scheinbar eine Bindung von der nicht benachbarten *A* zur tiefsten Akkordsaite, der *G*. Tatsächlich streift der Bogen beim Umlegen im Legato auf die *G*-Saite die *D*, und es kommt ein minimaler Vorschlag



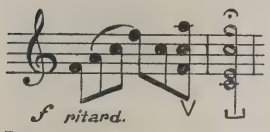
der im Akkordsforzato nicht wahrgenommen wird.

II. Bindung nach dem Akkord. Diese ist durchwegs interessanter als die Bindung vor dem Akkord. Bei letzterer konnte der beginnende Strich auf der Einzel- oder Doppelsaite auch bei eventueller längerer Dauer leicht so langsam geführt werden, daß Bogen genug für den angefügten Akkord übrig blieb. In umgekehrter Folge ist die Technik ungleich schwieriger, denn einen Akkord mit so wenig Bogen kräftig und klangvoll anzustreichen, daß noch Strich genug für ein längeres, ebenfalls kräftiges und klangvolles Aushalten von Einzel- oder Doppelsaite übrig bleibt, ist an und für sich schon eine nicht ganz leichte Aufgabe. Die mechanischen Bedingungen für diese Aufgabe, die ich schon früher besprach, fordern: sorgfältiges Suchen des richtigen Angriffspunktes auf zwei Saiten für langsamen Strich (auf relativ härterem Teil); ebenso sorgfältige Druckverteilung auf den Saitenpaaren; endlich, beim Akkordarpeggio, das genau richtige Behandeln der Gemeinsamen, die bei langsamem Strich sehr leicht ins Scheeren kommt. Diesen mehrfachen Anforderungen an die Aufmerksamkeit gleichzeitig Genüge zu leisten, fällt minder Geübten recht schwer. Zur Erleichterung des Studiums, wobei immer auch Zeit erspart wird, empfehle ich Trennung der Details. Darin liegt eben der große Vorteil der Methode der bewußten Ableitung der Technik aus den klargelegten mechanischen Bedingungen, daß man mit

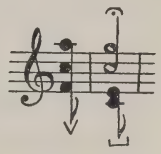
ihr solche Erleichterungen durchführen kann; daß man mit ihr nicht an undurchsichtigen Vorgängen herumprobiert, bis man endlich zufällig das Richtige trifft, sondern genau weiß, worauf es ankommt, wie die Einzelheiten ineinandergreifen, und diese auch getrennt üben kann, ohne die Beziehung zum Ganzen zu verlieren. Hiernach ist es am praktischesten, zuerst bloß Suchen des Angriffspunktes und richtige Druckverteilung zu üben und das Behandeln der Gemeinsamen vorläufig auszuschalten. Zu diesem Behufe streicht man, da es sich fast immer um den Herunterstrich handelt, die aufeinanderfolgenden Saitenpaare beim Frosch mit sehr wenig Bogen an und macht, ehe man zum nächsten Paar übergeht, im Strich eine kleine Pause. Das heißt, man arpeggiert im Portamento, wobei keine Gemeinsame allein angestrichen wird, denn der Bogen geht nach der Pause, beide Saiten gleichzeitig anstreichend, aufs nächste Paar über. Wird auf die Art allmählich schlackenloser voller Ton hervorgebracht, so hat der Griff die Fühlsamkeit und Sicherheit in der Druck-Dosierung und -Verteilung erlangt. Die Aufmerksamkeit wird frei fürs nächste Detail, man kann die Übung des wirklichen Akkordarpeggio ohne Portamentopause beginnen. Hiebei ist sehr sorgfältig darauf zu achten, daß die Gemeinsame nicht gequetscht wird, und daß der volle Druck sich nur dann auswirkt, wenn die Haare ganz auf zwei Saiten liegen. Bei

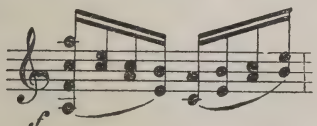
genauer Kenntnis des Vorganges erlernt sich dieses Kunststück leicht und in kurzer Zeit. (Um Mißverständnis zu verhüten, will ich die Bemerkung nicht unterlassen, daß einen Akkord langsam anstreichen nicht etwa langsames Arpeggieren bedeutet. Das Arpeggio hat kaum nennenswerte Schnelligkeitsunterschiede, bei einer gewissen Verlangsamung würde es nicht mehr den Eindruck eines Akkordes machen. Unabhängig von der wenig variablen Schnelligkeit des Arpeggio, kann der Akkord mit viel Bogen, das heißt schnell, oder mit wenig Bogen, das heißt langsam, angestrichen werden. Auch mit der rhythmischen Dauer der Akkorde [ein Achtel, ein Viertel, eine Halbe etc.] hat das Arpeggio nichts zu tun, denn diese wird am E n d e des Arpeggio dargestellt durch das entsprechende Halten der oberen Stimme oder der beiden oberen [als Achtel, Viertel oder Halbe etc.]. Die gebräuchliche Schreibweise der Akkorde sieht ab von der Bezeichnung dieser technischen Vorgänge. Sie schreibt bei einem Akkord mit der Dauer eines Achtels oder Viertels etc. einfach in allen Stimmen gleichartig Achtel, Viertel etc. und setzt die Art der Ausführung als bekannt voraus.) Kommt zum langsam gestrichenen Akkord dann die Bindung, um die es sich hier handelt, so ist noch ein weiteres Detail zu beachten: die verschiedenartige Nötigung, den Angriffspunkt zu verschieben. Am geringsten ist diese Nötigung, wenn

nach dem Akkord Doppelsaiten ausgehalten werden; größer bei Bindung auf Einzelsaite (s. Übergang von zwei auf eine Saite, S. 59); am größten, wenn die Einzelsaite die *E* ist.

Beispiele für Bindung auf Doppelsaiten. Das einfachste Beispiel derartiger Bindungen ist das gewöhnliche sogenannte Aushalten der Akkorde.

Dont

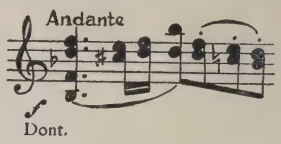
Ausführung etwa:



Der Akkord im Auftakt mit lebhaft laufendem Strich, der Akkord im Niederstreich beim Frosch langsam gestrichen, damit Bogen genug bleibt fürs lange, kräftige Halten der zwei oberen Stimmen. Hiebei kein oder nur geringfügiger Angriffspunktwechsel.

Dont

Dieses Beispiel ist wesentlich schwerer als das erste. Der Autor verlangt, daß bloß halber Bogen ausgestrichen werde; der Akkord muß also mit sehr wenig Bogen gemacht werden, damit die übrigen Sechzehntel, in denen noch ein Saitenwechsel ist, zu

vollem Klang gebracht werden können. Kein Angriffspunktwechsel.

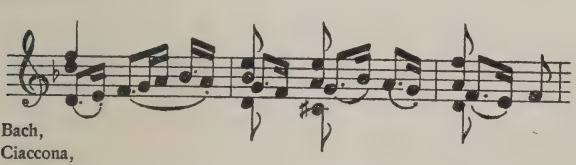


Der Akkord mit möglichst wenig Bogen, um vollen Ton für die hiezugebundene langsame Melodie der Oberstimme zu erzielen. Kein oder bloß geringfügiger Angriffspunktwechsel. (Die Bemerkungen über Angriffspunktwechsel haben nur bedingte Geltung. Die Nötigung zum Wechsel ist nach der verschiedenen Art der Ansprache der Geigen verschieden.)

Beispiele für Bindung auf Einzelsaite. Bei dieser Bindung findet aus bekannten Gründen (Bindung von Saitenpaar auf Einzelsaite) fast ausnahmslos Angriffspunktverschiebung statt. Das Akkordarpeggio endigt auf dem höchsten Saitenpaar. Die hier anschließende normale Bindung auf Einzelsaite ist demnach das Weiterhalten einer Saite dieses Paares, der höchsten, oder der dieser benachbarten. Beide Fälle stehen nacheinander im ersten Takte der *G-moll*-Sonate von Bach:

Ausführung etwa:

Anstreichen des Akkordes mit wenig Bogen. Kürzung des Tones, der auf der aufzulassenden Saite des oberen Paares liegt, im ersten Falle des *b*, im zweiten Falle des *c*. Diese Kürzung entsteht durchs Arpeggieren selber, welches, wie bekannt, immer rasch gemacht wird. Verschiebung des Angriffspunktes für die Einzelsaite, im ersten Falle für die *E*, im zweiten für die *D*. — Außer diesen ans Arpeggio normal anschließenden Bindungen auf Einzelsaite gibt es noch eine atypische Bindung, bei welcher der zu haltende Ton nicht auf einer der Saiten des höchsten Paares liegt. In diesem Falle ist also die gebundene Einzelsaite zur höchsten Akkordsaite nicht benachbart. Beispiel:



Bach,
Ciaccona,

Bei allen diesen Akkorden führt das Arpeggio bis zur *E*-Saite und die Bindung soll auf der *D*-Saite weitergehen. Es ist klar, daß mit normalem Arpeggieren von Paar zu Paar diese Aufgabe nicht lös-

bar ist; denn hiemit verläßt der Bogen bei Erreichen der *E*- die *D*-Saite, was eine sehr störende Unterbrechung des zu haltenden Tones verursacht. Überdies muß der Bogen, will er wieder zur Bindung auf die *D*-Saite gelangen, das Arpeggio von oben zurück machen; dies klingt wie ein sonderbar schrulliger Vorschlag, der schon aus Gründen des guten Geschmackes abzulehnen ist. Den musikalischen Forderungen entsprechend ist daher die Aufgabe nur so lösbar, daß der Bogen bei Erreichen der *E*-Saite die *D* nicht verläßt, das heißt, ein Arpeggio macht, bei dem er eine kurze Zeit lang auf drei Saiten zugleich liegt. Wir wissen, daß drei Saiten zugleich nur entweder mit rasch laufendem Strich oder mit kurzem Klopfen zu Klang gebracht werden können. (Siehe S. 81.) Kurzes Klopfen ist natürlich als ganz sinnwidrig ausgeschlossen. Der für die Bindung nötige langsame Strich würde, auf drei Saiten zugleich, scheeren. Es bleibt also nur eine Kombination möglich, von rasch laufendem Strich im Arpeggio auf drei Saiten und anschließendem langsamen Strich fürs Aushalten der Bindung. Die Ausführung ist wie folgt: man setzt den Bogen bei den vierstimmigen Akkorden auf der *G* und *D* zugleich am Frosch an, übergeht im Arpeggio von diesem Paar auf die anderen drei Saiten zugleich, indem man beim Verlassen der *G* den Bogen mit der größten Energie so niederdrückt, daß er wirklich

alle drei Saiten erfaßt. Gleichzeitig mit dem energischen Druck setzt sich der Bogen in lebhaften Schwung. Unmittelbar nach dem Erklingen der *E*-Saite verläßt er die *A* und *E,* um die Bindung bloß auf der *D* weiterzuführen. Im Moment, wo der Bogen wieder allein auf der *D*-Saite liegt, hält er im Schwung zurück, geht in langsamen Strich über und wechselt dementsprechend den Angriffspunkt für die Einzelsaite. — Die Ausführung des ersten, dreistimmigen Akkordes unterscheidet sich von der vorigen nur dadurch, daß der Bogen auf der *D*-Saite allein beginnt, die den weiterzuhaltenden Ton bedeutet; hieran schließt das Arpeggio auf drei Saiten zugleich usw. die identische Wiederholung des Vorigen. — Die Beschreibung des Verlaufes zeigt deutlich die Schwierigkeit der Ausführung. Das atypische Arpeggio wäre ganz leicht mit beliebiger Bogenverschwendung und auf ganz weichem Angriffspunkt. Beide Ausführungsmittel sind aber unvereinbar mit der angeknüpften Bindung. Ein in großem Schwung laufender Strich ließe sich nicht mit der nötigen Sicherheit in den langsamen Strich für die Einzelsaite überführen, und zwar so, daß noch Bogen genug erspart würde für die Bindung. Der auf sehr weichem Teil liegende Angriffspunkt wäre zu weit entfernt von dem auf sehr hartem Teil liegenden der Einzelsaite. Es muß daher beim Arpeggio nur r e l a t i v rasch laufender Strich auf

härterem Teil gemacht werden, der sicher zurückgehalten und leicht auf den neuen Angriffspunkt geführt werden kann. Das dreisaitige Arpeggio auf härterem Teil braucht ungemein energischen Druck, der aber infolge rascheren Striches doch anders dosiert ist als der ebenfalls sehr energische Druck in der anschließenden Bindung. Hier gibt es sehr viel Gelegenheit zum Scheeren; namentlich beim Zurückhalten des raschen Bogenlaufes im Übergang auf Einzelsaite und Wechsel des Angriffspunktes. Erwägt man noch, daß alle angeführten Einzelheiten: dreisaitiges Arpeggio mit eigenem Angriffspunkt, eigener Druckdosierung, eigener Strichschnelligkeit, — plötzliches Verlangsamen für Einzelsaite, mit Angriffspunktwechsel und eigener Druckdosierung, — fast gleichzeitig vor sich gehen, so liegen alle Schwierigkeiten klar zutage. Eben diese Klarheit lenkt die Aufmerksamkeit auf die gefährlichen Momente und erleichtert in hohem Grade das Erlernen.

Weitere Beispiele für derlei Bindungen sind nicht häufig. Sie finden sich unter anderem im ersten Satz der *C-dur*-Solosonate von Bach, in der 4. Etude, *C-moll,* von Paganini. —

Nun ist alles Wesentliche über den Doppelgriffstrich gesagt. Ausführungen über andere Strichart en als Legato, wie Détaché, Spiccato etc., kann ich vorläufig nicht geben, da zurzeit deren Be-

arbeitung für Einzelsaite noch nicht vorliegt. Sollte sie zustandekommen, so würde man bei ihrer Übertragung auf die Doppelgriff-Strichtechnik bemerken, daß sich, außer dem selbstverständlichen Allgemeinen — Änderung des Angriffspunktes und Druckausgleichung auf Doppelsaiten — keine interessanten oder neuen Situationen ergeben. Das Stakkato, das einzige, worüber ich eine Spezialstudie bereits veröffentlichte, verliert sogar das Interesse durch das natürliche Verlangsamen seines Tempos bei Doppelgriffen. (Siehe Stakkato Seite 29—30). Die wenigen Beispiele aus der Praxis in verhältnismäßig raschem Tempo (unter anderem Ernst: Othello-Phantasie, Wieniawski: Polonaise *D-Dur*) gehen, abgesehen von der linken Hand, glatt unter Anwendung der eben erwähnten allgemeinen Strichbedingungen bei Doppelgriffen. Ganz anders das Legato, dem auch das Akkordspiel zugehörig ist. Es ist, wie wir sehen, außer dem Allgemeinen, voll interessanter, nur ihm eigentümlicher Situationen, bei deren Durchdenken für die schriftliche Darstellung ich selbst manchmal überrascht davon war, wie viel Unbemerktes hier bloß instinktiv ausgeführt wird. Man kann daher mit gutem Grund sagen, daß mit dem Legato das Wesentliche über Doppelgriffstrich mitgeteilt ist.

Linke Hand.

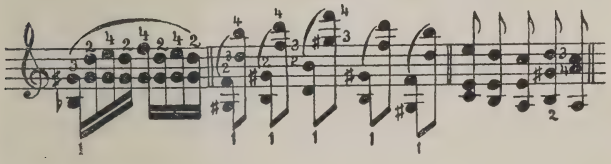
Die linke Hand läßt im Spiel auf Einzelsaiten, aus Gründen technischer Zweckmäßigkeit, zumeist mehrere Finger zugleich, auch auf mehreren Saiten kombiniert, liegen. Sie greift Doppelgriffe schon im Erzeugen von Einzeltönen. In dieser Hinsicht hat sie in der Doppelgrifftechnik nichts Neues zu leisten. Nach denselben Gesichtspunkten wie in der Einzeltechnik hat sie auch hier die Handstellungen zu wählen, in denen alle beteiligten Finger greifen können. Hier wie dort gibt es leichte und schwere Orientierung der Hand; Lagenwechsel muß auch hier so bewerkstelligt werden, daß in der neuen Lage wieder alle Finger greifen können etc. Mit dem Erklingen von Doppelsaiten tritt aber ein Moment ein, welches in zwiefacher Hinsicht neue und sehr erschwerende Anforderungen stellt. Zunächst an die, die Reinheit der Intonation kontrollierende, Aufmerksamkeit. Es ist natürlich viel einfacher, die Intonationsfehler bei nacheinander klingenden Tönen zu konstatieren. Dagegen erfordert es sorgfältige und konsequente Übung, bis selbst ein vorzügliches Gehör dazu gelangt, bei Zugleichklingen zweier oder mehrerer Töne die Intonationsfehler mit der Sicherheit und Raschheit zu erkennen, daß die Finger sie rechtzeitig korrigieren können.

Das Rein-Ziehen oder -Drücken der Doppelgriffe. Zu dieser rein geistigen neuen

Aufgabe gesellt sich eine zweite: die in der Doppelgrifftechnik ebenfalls neuartige, mechanische Ausführung der Korrektur der Intonationsfehler. Wir wissen, wie sie bei Einzeltechnik gemacht wird: abgesehen von den groben Fehlern, bei denen die Fingerspitze verschoben werden muß, durch Vor-Rückwärts-Seitwärts-Lehnen, stärkeres oder schwächeres Aufdrücken der Fingerspitze etc. Arbeitet bei Einzelsaiten ein Finger allein, so sind diese Behelfe ohne jede Komplikation ganz leicht anzuwenden. Ihre Ausführung wird etwas schwieriger, wenn bei Einzeltönen zwei oder mehrere Finger auf verschiedenen Saiten zugleich liegen. Der auf der jeweils gestrichenen Saite im Klang stehende Finger wird durch diejenigen, welche, wenn auch stumm, auf anderen Saiten stehen, in der Wahl verschiedener Stellungen einigermaßen gehemmt; doch können im Nacheinander die stummliegenden den im Klang stehenden immerhin nachgeben, wodurch diese Hemmung nicht zu beschwerlich wird. In der Doppelgrifftechnik dagegen stehen alle beteiligten Finger gleichzeitig im Klang und müssen Intonationsfehler gleichzeitig korrigieren. Die Intonationsfehler auf den verschiedenen Saiten müssen durchaus nicht gleichartig sein und sind es auch zumeist nicht. Ein Finger kann möglicherweise auf zu hoch, ein anderer auf zu tief berichtigt werden

müssen. Die Finger müssen daher auf verschiedenen Saiten verschiedene Korrekturmittel gleichzeitig anwenden. Während einer etwa zurückgezogen wird, muß der andere möglicherweise nach vorn gedrückt werden. Man nennt dieses gleichzeitige Korrigieren das Rein-Ziehen oder -Drücken der Doppelgriffe. Es macht sich sehr auffallend bemerkbar bei Quinten-Doppelgriffen, besonders mit dem Zweiten oder Dritten, und namentlich in höheren Lagen. Jeder Geiger kennt die eigentümlichen Drehungen, die die Hand machen muß, bis sie die eine Fingerspitze so auf zwei Saiten adaptiert, daß die fehlerlose Reinheit des Intervalls erzielt werden kann. Dasselbe Zurecht-Drehen und -Drücken findet natürlich auch bei Doppelgriffen statt, bei denen auf jeder Saite ein anderer Finger greift. Doch wird es hier weniger bemerkbar, wegen der separaten Bewegungsmöglichkeit der Finger, deren Spitzen einzeln zurechtgedrückt und gezogen werden können. Technisch gut ausgebildete Geiger leisten das komplizierte Zurechtdrücken ziemlich mühelos. Infolge besonnenen Disponierens entstehen überhaupt keine zu großen Fehler. Durch schlagfertige Beobachtungsfähigkeit werden diese rechtzeitig konstatiert, und die gut ausgeturnte Muskulatur zieht und drückt mit Leichtigkeit die Fingerspitze dahin, wo sie sie braucht, und hält sie mit Sicher-

heit auch in atypischen Stellungen fest. Durch die Ruhe, mit der das alles gemacht werden kann, entzieht es sich leicht der Beobachtung, bleibt aber, auch unauffällig, ein Hauptvorgang der Doppelgrifftechnik. Ganz drastisch tritt der Vorgang bei Mindergeübten hervor. Man beachte, wie lange und mühevoll sie mit der Fingerspitze herumbosseln müssen, bis sie ihnen noch nicht vertraute Doppelgriffe, wie etwa die folgenden, bei den ersten Versuchen zur Reinheit bringen können.



Bemerkung. Durch die rein mechanischen großen Anforderungen, die diese Technik an die Hand stellt, wird das Doppelgriffspiel zu einer Fingerübung allerersten Ranges. Das gleichzeitige Zurechtdrücken mehrerer Finger bringt diese in eigentümliche Stellungen und Biegungen, die im Einzelspiel selten oder gar nicht vorkommen. Es setzt sonst unbeschäftigte Muskulatur in Tätigkeit und erzielt hiedurch ein allseitiges Durchturnen der Hand. Da immer mehrere Finger zugleich arbeiten, wird die Wirkung der Übung so konzentriert, daß mit ihr das Ziel, die Steigerung der

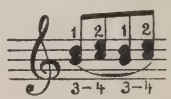
Kraft der Finger auf das nötige Maß, in wesentlich kürzerer Zeit erreicht wird als mit Einzelübungen. Daher beginne ich mit Doppelgriffübungen gleich nach den einleitenden Arbeiten des ersten Unterrichtes. Man glaube nicht, daß dies eine abenteuerliche Zumutung an den Anfänger ist. Nach meiner Erfahrung faßt jedes normale Kind ohne Schwierigkeit die Erklärung der mechanischen Bedingungen eines guten Striches auf, wenn sie nur mit etwas pädagogischem Geschick dem Kinderdenken entsprechend vorgetragen ist. Ebenso das Analoge für die linke Hand. Und in ganz kurzer Zeit, nach Überwindung der ersten Unsicherheiten, ist immer sinngemäßes Streichen und Greifen erreicht. Damit ist aber die Möglichkeit gegeben, sofort auch Doppelgriffe zu streichen und zu greifen. Denn die Erklärung ihrer mechanischen Bedingungen für beide Hände ist ebenso einfach und jedem Kind verständlich; und ihre Ausführung, bei sinngemäßer Arbeit und zweckmäßig leicht zugänglich gewählten, einzeln angespielten Doppelgriffen, gar nicht schwer.

Noch in anderer Hinsicht kann ein Teil des Doppelgriffspiels als glänzende Übung zur Erreichung technisch fehlerloser Arbeit verwertet werden. Ein Hauptgrundsatz bei Ausführung eines Lagenwechsels ist: die Hand muß in der neuen Lage in einer Stellung anlangen, in der wieder alle Finger grei-

fen können. Gegen diesen Grundsatz sündigt unrichtige Technik gar zu oft. Es werden häufig bei Skalenlagenwechsel nach aufwärts der Erste und Zweite vorgeschoben, während der Dritte und Vierte zurückbleiben und sich infolgedessen vom Griffbrett entfernen. Dieser typische Fehler sorgt bei Verschiebung der Hand verkehrterweise für die bevorteiligten Finger, Ersten und Zweiten, und läßt die benachteiligten, Dritten und Vierten, unberücksichtigt. Durch Übung von Oktaven, die mit Erstem und Viertem gegriffen werden, ist er leicht und gründlich zu eliminieren. Werden solche Oktaven auf dem Griffbrett verschoben, so verhütet einfach der Sinn der Aufgabe das Unberücksichtigtlassen des Vierten; soll die Oktave rein sein und gut klingen, so muß der Vierte richtig stehen und sicher greifen. Richtig gestellter Erster und Vierter sind aber sozusagen der Rahmen des Normgriffes (siehe „Geigentechnik I"), bei dem alle Finger greifen können. Das Verschieben der Oktaven bedeutet also das Verschieben der Hand auf dem Griffbrett derart, daß sie ankommend, immer wieder in richtige Normgriffstellungen geführt ist. Den Vorteil der Gewohnheit, die sich durch diese Übung bildet, fühlt der Geiger sofort und gibt ihn nie mehr auf.

Dieselbe unentbehrliche Gewohnheit läßt sich auch durch Üben von gebundenen Terzenskalen-

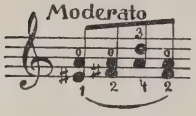
figuren auf einem Paar Saiten in allen Varianten erzielen.

Hier wird beim Lagenwechsel das Paar Erster-Dritter auf dem Griffbrett verschoben, und muß so in der neuen Lage anlangen, daß das Paar Zweiter-Vierter bequem und sicher greifend daneben gestellt werden kann. Mit jedem Aufsetzen des zweiten Paares liegen alle vier Finger auf den Saiten. Die Anforderung ist noch weitergehend als beim Normgriff, da die Finger in schwerer Orientierung stehen. Unrichtiges Verschieben des ersten Paares kann dem zweiten Paar das Rein-Greifen und -Drücken leicht unmöglich machen. Zum Beispiel das genügend enge Anschließen der Spitze eines normaldicken Vierten als Halbtongriff an den Dritten in Lagen von der dritten aufwärts.  Der Vierte hat die

Tendenz zu hoch zu werden, wenn die Spitze des Dritten etwas zu schräg nach vorne schaut und dadurch das Anschmiegen des Vierten behindert etc. Die Übung fordert zwingend richtige Handstellung bei Lagenwechsel. Überdies beschäftigt

sie ununterbrochen alle Finger, die sehr energisch arbeiten müssen, um das kontinuierliche Heben und Senken des zweiten Paares und das Reindrücken mit Sicherheit durchzuführen. Sie ist durch Vereinigung beider Forderungen das klassische Beispiel für die konzentrierte Wirkung von Doppelgriffübungen.

Gleichzeitiges Kontrollieren der Intonation mehrerer Töne und gleichzeitiges mechanisches Reindrücken mehrerer Finger sind die ganz allgemeinen charakteristischen Tätigkeiten in der Doppelgrifftechnik der Linken. Ohne sie kann kein Doppelgriff gemacht werden. Sie sind genügend klargelegt. Mit ihnen kombiniert sind entweder solche Tätigkeiten, die sich, wie schon erwähnt, von denen bei Einzeltechnik nicht unterscheiden, über diese ist nichts zu sagen; oder solche, die bloß bei Doppelgriffen vorkommen, aber nicht allgemein, sondern nur von Fall zu Fall in Anwendung gebracht werden. Mit der Erörterung der letzteren wäre dann alles Wesentliche von dem verhältnismäßig wenig Neuen, das die Arbeit der Linken bei Doppelgriffen fordert, aufgezeigt. Das Meiste ist über sie bereits gesagt, denn den breitesten Raum unter ihnen nimmt die Kürzungstechnik ein. Die Ausnützung der durch diese gegebenen kolossalen Vorteile und Möglichkeiten für die Linke wurden aus Gründen der Vortragszweck-

mäßigkeit beim Strich miterläutert. Es bleibt somit nur mehr der Hinweis auf wenige bezeichnende Situationen, die sich nur im Doppelgriffspiel ergeben, deren kleine Ausführungsfinessen noch ergänzend den Geist dieser Technik beleuchten.

Im ersten und zweiten Achtel stehen Erster und Zweiter auf der *D*-Saite, in einer Stellung, bei der die leere A-Saite freigelegt sein kann. Mindestens der Zweite soll weiter liegenbleiben, da sein Griff im vierten Achtel wieder drankommt. Im dritten Achtel müssen Dritter und Vierter gleichzeitig eingesetzt werden. Das gleichzeitige Einsetzen des Dritten und Vierten in leichter Orientierung (den Dritten auf der tieferen, den Vierten auf der höheren Saite) leisten selbst minder Geübte unschwer. Dieselben Finger in schwerer Orientierung gleichzeitig einzusetzen, wie es in unserem Beispiel verlangt wird, fällt auch weiter Gediehenen mitunter nichts weniger als leicht. Zu oft passiert es ihnen, daß der Dritte zuerst seine Saite berührt und der Vierte zu spät kommt, wodurch ein unerwünschter Vorschlag erklingt, den sie nicht los werden können, wenn sie nicht wissen, wodurch er veranlaßt wird, es sei denn, daß sie ein gütiger Zufall von ihm befreit. Allein Zufall ist ein unverläßlicher und zeitraubender Lehrmeister. Wir wollen lieber mit Einsicht das Hindernis für gleich-

zeitiges Einsetzen herausfinden und es dann leicht und sicher beseitigen. Von den Griffen schwerer Orientierung ist die Kombination Vierter-Dritter, wegen der großen Längenverschiedenheit dieser beiden und weil sie am weitesten vom Griffbrett stehen, die unbequemste. In den überaus häufigen Fällen, wo einer der beiden Finger bereits auf seinem Platz steht und der andere später neben ihn gestellt wird, genügen die in der „Technik des Geigenspiels I" bei Normgriff, leichter und schwerer Orientierung, erörterten Hilfen, als da sind: Krümmen des längeren Dritten so weit, daß die Spitze des Vierten noch über die des Dritten hinausreichen kann und Drehen der Viertefingerseite der Hand dem Griffbrett zu. Hiebei findet der Ausgleich der Längenverschiedenheit der Finger in einer Horizontalebene statt. In unserem Beispiel kommt nun noch die Forderung, da weder Dritter noch Vierter vorher auf der Saite liegt, beide Finger gleichzeitig auf die Saite zu setzen. Damit tritt natürlich die Nötigung ein, die Längenrelation der Finger nicht nur in der Horizontalebene, sondern auch von oben nach unten, in der Vertikalebene, im Verhältnis zu ihren Plätzen auszugleichen. Wird hier durch irgend einen Umstand das vertikale Ausgleichen behindert, so kann es kein gleichzeitiges Einsetzen geben, der längere Dritte kommt früher an die Saite und macht mit dem nachhinkenden Vierten den unliebsamen Vor-

schlag. Unser Beispiel liefert nun, wenn es mit unrichtiger Technik gemacht wird, die hindernden Umstände fürs vertikale Ausgleichen. (Auch die anderen Hilfen werden damit beeinträchtigt, wie sich sofort zeigen wird.) Das geforderte Freilegen der *A*-Saite zwingt zum Steilstellen der Spitze des Ersten und Neigen gegen die *D*-Saite; dies hinwieder bedingt, daß die Wurzel des Ersten, die normal etwas unter dem Hals stützend lagert, wesentlich höher gehoben wird. Mit dem Höhersteigen beim ersten Finger und Neigen gegen die *D* wird die Hand schiefgezogen, der Dritte und Vierte werden in ihrer Reichweite verkürzt, ein Ausgleichen ihrer Längen ist weder vertikal noch horizontal möglich. Solange der Erste liegen bleibt, ist auch der ihm anliegende Zweite, sowie die Hand an diese unbrauchbare Lage gefesselt. Versuche, durch andere Krümmung die Greifmöglichkeit für Dritten-Vierten zu schaffen, mißlingen, denn bei anderer Krümmung des Ersten berührt er die *A*-Saite. Aus demselben Grund kann auch die Viertefingerseite der Hand nicht genügend dem Griffbrett genähert werden. Es zeigt sich also deutlich, daß das Liegenbleiben des Ersten unvereinbar ist mit den Bedingungen des Beispiels. Sein überflüssiges Liegenlassen ist der Fehler, durch den die Aufgabe unspielbar wird. Er kann natürlich sofort mit Leichtigkeit korrigiert werden. Er entsteht ja nur dadurch, daß man ohne weitere

Überlegung den Ersten aus Gewohnheit liegen läßt. Schaltet man die Gewohnheit aus und hebt den Ersten, unmittelbar nachdem er sein *eis* beendigt, auf, so ist alles Hinderliche beseitigt. Ohne liegenden Ersten kann man, während der Zweite sein *fis* hält, die Hand ganz bequem wieder in die Normalstellung bringen, mit der Wurzel des Ersten etwas unter dem Hals. Nun ist die Hand nicht mehr schiefgezogen, die Reichweite des Vierten nicht verkürzt. Der liegende Zweite kann sich, anders wie der Erste, beliebig krümmen, ohne die *A* zu berühren. Er wählt diejenige Stellung, in der die Viertefingerseite genügend dem Griffbrett genähert werden kann, in der auch der Dritte-Vierte ihre Länge horizontal und vertikal ausgleichen und somit ganz leicht gleichzeitig auf die Saiten gesetzt werden können.

Trotz der Umständlichkeit dieser Analyse habe ich sie doch mit Vergnügen durchgeführt, da für mich jede Art feiner Verknüpfung geigentechnischer Vorgänge ihren eigenen Reiz hat. Die erläuterte Komplikation ist gewiß interessant und bedeutsam genug. Oft und in vielfältigen Verkleidungen ist die Situation gegeben, daß sonst richtige Arbeit, die mit gutem Grund gewohnheitsmäßig wurde, sich plötzlich als hinderlich herausstellt und, weil gewohnt, als Fehler nicht erkannt wird. Dabei gibt das Beispiel die Komplikation mit voller Plastik und ihre Lösung, man könnte fast

sagen, mit anmutigem Humor. Denn es muß doch bei Jedem ironisches Lächeln lösen, wenn er sich eine Weile plagt und gar nicht weiterkommt, dann plötzlich merkt, daß eigentlich gar keine Schwierigkeit existierte, wenn es ihm nur eingefallen wäre, den Ersten rechtzeitig aufzuheben.

Ein vorzügliches, hierher gehöriges Beispiel ist das in „Geigentechnik I", Seite 93 ausgeführte (Strecken des Vierten mit Rutschen), welches ich nachzulesen bitte. Man wird sofort bemerken, daß es dieselbe Pointe hat wie das vorhergehende, es müssen zwei Finger rechtzeitig aufgehoben werden, um Strecken und Rutschen zu ermöglichen.

III. TRILLER

INHALT

TRILLER

Seite

Die Bedeutung des Striches 119

Die Tätigkeit der linken Hand 122

Der liegende Finger 122

Die Tätigkeit des trillernden Fingers 127

Der gewöhnliche Klopfer im ausgehaltenen langsamen Triller 128

Der ausgehaltene schnelle Triller 131

Der Pralltriller 135

Die Technik der kurzen Vorschläge 135

Die Technik des Pralltrillers 139

Die Bedeutung des Striches. Eines der interessantesten Beispiele für die grundlegende Bedeutung des Striches in der Technik ist der Triller. Bei ihm hat die linke Hand einige aparte Kunststücke zu machen, deren Ausführung nach den verschiedenen Trillerarten modifiziert werden muß. Die meisten dieser Modifikationen, wie sehr rasche Trillerbewegung, Pralltriller etc., sind nur bei vorzüglich ansprechender Saite ausführbar. Auch die Leuchtkraft des Trillers, ohne die er seine spezifische Wirkung verliert, kann nur entstehen, wenn die Linke an einer tadellos zu Klang gebrachten Saite arbeitet; nur an dieser kann sie den akustischen Effekt hervorbringen, der dem Triller den Glanz gibt. „Vorzüglich ansprechende, tadellos zu Klang gebrachte Saite" bedeutet absolut fehlerlosen Strich. Der Triller kann nur gelingen, wenn gleichzeitig mit der richtigen Tätigkeit der Linken unbedingt und immer auch für fehlerlosen Strich gesorgt wird. Im Unterbleiben dieser Zusammenarbeit liegt zumeist das Hindernis für diejenigen, die den Triller schwer erlernen; ungleich öfter als in der mechanischen Unzulänglichkeit der Linken, in

der es gewöhnlich gesucht wird. Nun enthält der Triller selbst den Keim für die unrichtige einseitige Veranlagung seiner Technik. Er ist eine so auffallende Aktion der Linken, daß er mit verlockender Selbstverständlichkeit die Aufmerksamkeit bloß auf diese Hand allein ablenkt. Hiedurch schleichen sich oft Fehler in den Strich ein, die rückwirkend die Arbeit der Linken mechanisch erschweren oder klanglich resultatlos machen. Solange die Strichfehler, sei's infolge von Unkenntnis oder aus Mangel an Instinkt, unbehoben bleiben, ist die linke Hand zu fruchtloser Arbeit verurteilt. Denn bei mangelhaft ansprechender Saite kann selbst mit tadelloser Technik der Linken kein guter Triller entstehen; auch läßt sich so gar nicht beurteilen, ob die Linke richtig arbeitet. Diejenigen, denen die Bedeutung des Ineinanderarbeitens beider Hände bekannt ist, bemerken bald die falsche Einstellung der Aufmerksamkeit, korrigieren vor allem die Strichfehler und schaffen damit die unerläßliche Vorbedingung für die Linke, die dann an der gut klingenden Saite sehr bald die paar kleinen Geschicklichkeiten erlernt, die sie braucht. — Anders wirkt dieselbe Situation aus bei denen, die den Einfluß des Striches auf die Tätigkeit der Linken nicht kennen, und führt oft in fruchtlose Bemühung. Entsteht bei diesen, infolge abgelenkter Aufmerksamkeit, mangelhafter Strich, der den guten Triller unmög-

lich macht, so suchen sie den Fehler nur in der Linken und machen mit ihr die üblichen Versuche, die sie für erfolgversprechend halten. Sie vergrößern den Druck des einfallenden Fingers, sie heben ihn höher etc. (Feinere Mittel, die hier anzuwenden wären, sind bei schlecht ansprechender Saite nicht einmal versuchsweise möglich.) Bei andauerndem Strichfehler bleiben die Versuche natürlich ergebnislos. Gereizt durchs Mißlingen, gehen sie in wachsender Erregung immer wieder an neue Versuche, halten nach wie vor die Arbeit der Linken für unzulänglich, steigern noch mehr den Druck des fallenden Fingers, und geraten so in ein sinnlos übertriebenes Hämmern, welches, für guten Triller unbrauchbar, nun auch noch einen Fehler der Linken, ein neues Hindernis bedeutet. Wie man deutlich sieht, kommt die im selben Sinn geführte Fortsetzung dieser Versuche, auf falschem Wege schreitend, dem Ziel nicht näher, entfernt sich eher davon; denn die stets gesteigerten Anforderungen an die Linke fesseln die Aufmerksamkeit noch mehr einseitig an diese, die Wahrscheinlichkeit für richtigen Strich wird geringer. Es kann mitunter recht lange dauern, bis diese Sisyphusarbeit durch einen mitleidigen Zufall beendigt wird, der das richtige Verhältnis zwischen den Händen verstandlos herstellt, wonach dann die Linke anfangen kann feinere Mittel anzuwenden als bloß wildes Klopfen der Finger-

spitze. — Die Komplikation, die ich hier schilderte, ist das genaue Bild des eingangs erwähnten Haupthindernisses im Trillerstudium. Sie stellt sich, in Intensität und Dauer variabel, überaus häufig ein. Länger andauernd wirkt sie sehr deprimierend, insbesondere bei talentierten Individuen, die auf Gelingen und Mißlingen, auf Fortschritt oder Stagnation im Lehrgang so leidenschaftlich reagieren, und die durch den Widerspruch des kläglichen Resultates mit dem glänzenden Ziel, das musikalisch ein Schmuck, technisch ein elegantes Kunststück sein soll, arg verstimmt werden. Wir wissen, wie leicht hier abgeholfen werden kann. Unser Fall zeigt mit vollendeter Klarheit den für uns längst zur Selbstverständlichkeit gewordenen Zusammenhang, wonach die linke Hand ohne guten Strich keine gute Arbeit leisten kann; und ebenso, daß falsche Veranlagung der Technik ein viel ernsteres Hindernis für ihre Entwicklung bedeutet als mechanische Mängel. Schwierigkeiten der linken Hand lenken auch sonst die Aufmerksamkeit zu einseitig auf sie; nur der besonders starke Anreiz hiezu und die Bösartigkeit der Folgen dieser falschen Veranlagung sind eine Spezialität des Trillers.

Die Tätigkeit der linken Hand.

Der liegende Finger. Von den zwei benachbarten Fingern, die den Triller ausführen,

bleibt der tiefere auf der Saite liegen, der höhere macht die Trillerbewegung. Der liegende Finger hat zwei sehr wichtige Aufgaben zu erfüllen. Erstens muß er immer so gestellt sein, daß er den Trillerfinger in seiner Tätigkeit nicht behindert, vielmehr diesem alles, was er zu leisten hat, tunlichst erleichtert. Da die Tätigkeit des Trillerfingers nicht nur im Niederwerfen und Aufheben seiner Spitze besteht, sondern, wie wir bald sehen werden, auch in der Durchführung anderer mechanischer Spezialgeschicklichkeiten, bei denen er sich mehr oder minder krümmen muß, so ist die Forderung an den liegenden Finger hier weiterreichend als etwa beim Normgriff. Denn der liegende Finger muß so gestellt sein, daß er dem Trillerfinger nicht nur das bei langsamem Triller ausreichende bequeme Aufsetzen seiner Spitze möglich macht, sondern auch die bei anderen Aufgaben erforderlichen Krümmungen.

Diesen Bedingungen entspricht der Erste als liegender Finger von selber. Infolge seiner in den unteren Lagen normalen gekrümmten Stellung kann er dem längeren Zweiten, der so vorteilhaft in der Nähe des Griffbrettes liegt, in keiner Weise hinderlich werden.

Der Zweite als liegender Finger ist länger als der trillernde Dritte, in zu stark gestreckter Stel-

lung kann er dem Dritten schon hinderlich werden. Die Längendifferenz ist aber so gering und ist für bloßes Aufsetzen der Spitze so leicht auszugleichen, daß im Allgemeinen mit diesem Fehler kaum zu rechnen ist. Daß er trotzdem überhaupt vorkommen kann, zeigt nur, in wie hohem Grade der durch blindvehementes Üben häufig entstehende Geistesnebel alle Beobachtungsfähigkeit zu beeinträchtigen imstande ist. Für stärkere Krümmung des Trillerfingers muß auch der Zweite als liegender entsprechend vorbereitet werden.

Einzig der Dritte als liegender Finger erfordert große Aufmerksamkeit. Der trillernde Vierte ist wesentlich kürzer als er und überdies durch entferntere Lage vom Griffbrett im Nachteil. Der Dritte muß schon bedeutend gekrümmt werden, um nur den Vierten mit Drehen der Hand so nahe ans Griffbrett zu bringen, daß er seine Spitze bequem aufsetzen kann; für etwaige Krümmungen des Vierten muß der liegende Dritte die seinige noch steigern, wobei zur Erleichterung der Erste und Zweite nach Bedarf aufgehoben werden. Vom mangelhaften Strich abgesehen, ist das Unterbleiben oder ungenügende Durchführen dieser Einstellung das wesentliche Hindernis für das Erlernen eines guten Trillers mit dem Vierten, denn mit ungenügender Einstellung des Dritten kann der Vierte überhaupt nicht recht in Arbeit gebracht

werden. Es ist dies eine der Situationen, von der die Klagen schlechter Geiger — „mein Vierter ist zu kurz und zu schwach“ — was augenscheinlich richtig ist, ihren Ausgang nehmen. Solche Spieler übersehen aber, daß bei jeder Hand dasselbe Verhältnis des Vierten besteht; sie ahnen nicht, daß sie nicht infolge dieses Verhältnisses, sondern nur deswegen nicht spielen können, weil sie nicht wissen, daß und wie man sich hier helfen kann. Daher ergeben sie sich ins Ertragen ihrer „körperlichen Abnormität“, weichen der Anwendung des Vierten tunlichst aus und gehen dem Triller mit dem Vierten womöglich ganz aus dem Wege. Hiemit geben sie jede Verbesserungsmöglichkeit auf, denn ein Finger, der die Arbeit meidet, kann sicher nicht stärker werden. Auf diese Weise bleibt die Mangelhaftigkeit dauernd und gilt als Bestätigung der Ansicht von der „Abnormität“. Die tatsächlich bestehenden Nachteile des Vierten sind leicht ganz zu beheben. Danach kann er alles für einen guten Triller Nötige ebensogut leisten, wie die anderen Finger. Durch die richtige Einstellung des liegenden Dritten wird der Nachteil der Kürze ausgeschaltet; der Vierte kann seine Spitze bequem an die Saite bringen und hat volle Wahlfreiheit für verschiedene Krümmungen. Hiemit erlangt er Arbeitsmöglichkeit und als Folge Training und Schwinden der Schwäche. — Daß der Vierte wesentlich schwächer ist als die anderen,

ist vermutlich darauf zurückzuführen, daß er im gewöhnlichen Leben wesentlich weniger benützt wird. Auch auf dem Griffbrett ist dies der Fall und läßt sich nicht ändern. Denn an den meisten Griffen des Vierten arbeiten auch tiefere Finger mit, während es unzählige Griffe der tieferen Finger gibt, bei denen der Vierte gar nichts zu tun hat. Hiedurch werden immer die anderen Finger mehr trainiert und der Vierte hat keine Aussicht, so kräftig zu werden wie die übrigen. Allein es handelt sich nicht darum, daß er gleich stark sei, sondern nur kräftig genug fürs Spiel, in unserem Fall für den Triller. Und dies läßt sich natürlich ganz leicht erreichen. Die beste Turnübung für ihn ist der Triller selbst. Dann einschlägige Doppelgriffe (siehe die Bemerkung in „Doppelgriffe“ Seite 107 u. w.).

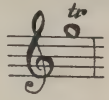
Die zweite Aufgabe, die dem liegenden Finger zufällt, ist das ganz sichere Fixieren des Instrumentes. Sicheres Fixieren ist Vorbedingung für guten, insbesondere langsamen Strich. Damit ist seine hohe Wichtigkeit für den Triller gegeben. Es kann natürlich nur durch den liegenden Finger in Gemeinschaft mit seinem Widerpart, dem Daumen, ausgeführt werden. (Siehe hierüber „Geigentechnik I“, S. 114). — Die ungemein lebhaften Bewegungen, die der trillernde Finger manchmal machen muß, können auf die Lage der Saite unterm Bogen beunruhigend aus-

wirken und den Strich schädigen; durch sicheres Fixieren kann der liegende Finger dies verhüten. — Am sicher sitzenden fixierenden Finger findet der Trillernde für sein verschieden nuanciertes Einfallen auf die Saite einen vorzüglichen Halt. —

Wir kennen nun die Bedeutung der Bedingungen, unter denen ein guter Triller zu Stande kommen kann: tadelloser Strich, richtige Einstellung des liegenden Fingers und sichere Fixierung. Ich empfehle es, diese Momente nicht als Bedingungen für die Technik, sondern als unmittelbar zur Technik gehörige Tätigkeiten aufzufassen. Damit wäre ihr Außerachtlassen, das so gefährliche Folgen haben kann, ein für allemal verhütet und auch die falsche Vorstellung, als bestünde die Technik des Trillers bloß in der isolierten Tätigkeit des Trillerfingers, endgültig erledigt. —

Die Tätigkeit des trillernden Fingers. Die Ausführung der Trillerbewegung ist sehr verschiedenartig. Sie ist im langsamen Triller anders als im schnellen, hat ihre Besonderheiten bei langem, bei kurzem Triller, in tiefen oder hohen Lagen etc. Die verschiedenen Bewegungsarten, die in der Praxis oft ineinander übergehen, lassen sich im Grunde auf drei charakteristische zurückführen: auf den gewöhnlichen Klopfer der Fingerspitze, auf die Umänderung dieses Klopfers

für schnellen Triller, und auf die reizvolle Technik des Pralltrillers. Wenn es uns gelingt, die Vorgänge bei diesen Dreien deutlich zu machen, so können wir auch alles Übrige, Übergänge und sonstige Nuancierungen leicht verstehen.

Der gewöhnliche Klopfer im ausgehaltenen langsamen Triller. 

Der gewöhnliche Klopfer kommt im ausgehaltenen langsamen Triller in Anwendung. Unter gewöhnlichem Klopfer verstehen wir das bekannte rhythmisch-präzise Hinwerfen der Fingerspitze auf die Saite, wie es allgemein bei Legatofiguren geübt wird. Der Finger wiederholt ihn so oft, als er in der verfügbaren Zeit im beabsichtigten Tempo untergebracht werden kann. Diese in einer bestimmten Zeit oft wiederholte gleiche Bewegung ist einer der wenigen Fälle, wo vom Finger der linken Hand eventuell Schnelligkeit verlangt wird. (Siehe „Fingersatz.") Auf den Grad dieser Schnelligkeit, als bestimmend für die Triller-Technik, haben wir unser Augenmerk zu richten. Nehmen wir an, nur um ein anschauliches Beispiel zu haben, daß die Töne eines langen, langsamen Trillers schnellstens wie Allegro-Sechzehntel aufeinander folgen:

so macht der Trillerfinger, der nur jede zweite Note zu bringen hat, seine Klopfer in Achtelbewegung. Das ist so langsam, daß hierbei von einer Schnelligkeitsschwierigkeit überhaupt nicht die Rede sein kann.

Die langsame Folge der Klopfer gibt mechanische Möglichkeiten, die im schnelleren Trillertempo nicht bestehen. Man hat Zeit, ohne dadurch das Tempo der Folge zu verlangsamen, mit dem Finger höher auszuholen. Das höhere Heben des Fingers wird, wenn es nicht bloß aus Lust an der Bewegung gemacht wird, zur Verstärkung des Druckes der einfallenden Fingerspitze angewendet. Auch diese, ebenfalls bewegunghemmende, Druckverstärkung fügt sich in die langsame Folge ohne Störung ein. Hohes Heben und starkes Klopfen sind also im langsamen Triller immer möglich, womit aber nicht gesagt sein will, daß nur sie möglich sind und ausschließlich angewendet werden müssen. Wohl ist über sie die Meinung verbreitet, als wären sie für die Präzision der Trillerbewegung und den Glanz des Tones unbedingt erforderlich. Allein die Meinung ist irrig. Allerdings, wenn die Saite bei schlechter Strichkontrolle mangelhaft anspricht, ist nur mit ihnen

etwas halbwegs Trillerartiges fertigzubringen. Bei vorzüglich ansprechender Saite dagegen kommt das gewisse Hervorspringen des Tones aus der Saite, das für glanzvollen Triller unerläßlich ist, auch mit wenig Heben und normalem Klopfen ganz leicht zu Stande. Jeder Geiger mit genügend gutem Strich wird das durch Probieren sofort bestätigt finden. Beim langsamen Triller ist also Wahlmöglichkeit gegeben für mehr oder minder hohes Heben und verschieden starkes Klopfen. Hier kann vielfach subjektiver Geschmack, ja Laune entscheiden. Doch sind selbstverständlich auch technische Umstände bestimmend. Zum Beispiel ist es im allgemeinen vorteilhaft, im großen Forte, also bei sehr starkem Druck der Haare, auch sehr starken Druck beim Klopfen anzuwenden. Dagegen ist im mezza voce starkes Klopfen schlecht angebracht. Es wirkt, beim leisen Klang, wie übertriebene Betonung bloß des oberen Trillertones und macht den Eindruck der Karrikatur. In diesem Zusammenhang kann es auch direkt den Strich schädigen. Im langsamen Strich unserer Triller liegen im mezza voce die Haare den Angriffspunkt leicht berührend an der Saite; überstarke Klopfer können die Saite so stark erschüttern, daß sie als Unterlage für die subtile Berührung zu unruhig wird. —

Welche Art von Heben und Klopfen auch gewählt werden mag, in so langsamer Folge hat ihre

Ausführung selbst für mäßig ausgeturnte Hände gar keine Schwierigkeit. Mißlingt der langsame Triller, so ist daher der Fehler in den anderen Trillertätigkeiten zu suchen. Richtige Einstellung des liegenden Fingers und sicheres Fixieren brauchen wohl ihre Sorgfalt, sind aber mechanisch auch nicht schwer und werden, einmal besprochen, nie mehr außeracht gelassen. Es bleibt also der Strich als mutmaßliche Fehlerquelle. Er hat die heikle Technik des langsamen Striches und die Erfahrung bestätigt, daß zumeist sein Versagen durch das Ausbleiben der guten Ansprache auch das Versagen des Trillers herbeiführt.

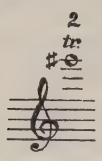
Der ausgehaltene schnelle Triller. Soll die Trillerbewegung beschleunigt werden, so darf man diese Aufgabe nicht etwa in der Weise lösen wollen, daß man dasselbe, was man im langsamen Triller ausführte, nun im schnellen sozusagen „geschwinder" macht. Die Technik des langsamen Trillers ist der langsamen Folge der Klopfer angepaßt und kann nicht einfach „geschwinder" gemacht werden, sondern muß der neuen Aufgabe entsprechend geändert werden. Hohes Heben und Klopfen mit starkem Druck sind schnelligkeithemmende Momente. Von diesen muß vorerst hohes Heben aufgegeben werden. Den weiten Weg, den der Finger dabei macht, müßte er bei schnellerer Folge der Klopfer in Hast zu-

rücklegen. Die öftere Wiederholung der Bewegung in Eile stellt sich sofort als unmöglich heraus. Nach dem Grundsatz der Technik, Eile tunlichst zu vermeiden, wird bei Zunahme der Schnelligkeit der Weg verkleinert, die Fingerspitze immer weniger von der Stelle entfernt, auf die sie einzuklopfen bereit sein muß, und bei großer Schnelligkeit bleibt sie ganz nahe über ihrem Einfallspunkt, und kann aus dieser unmittelbaren Nähe auch in sehr wenig Zeit die Klopfer wiederholen. Bei diesem Klopfen aus nächster Nähe vermindert sich natürlich der Druck der einfallenden Fingerspitze. Wir wissen aber, daß bei vorzüglicher Ansprache auch mit weniger Druck der Klangeffekt für guten Triller hervorzubringen ist, und haben somit in der Verkleinerung des Weges ein ausgezeichnetes Mittel, auf die bequemste Art die Schnelligkeit zu steigern.

Die so erreichbare Schnelligkeit ist noch einer letzten Steigerung fähig, durch das Aufgeben auch des zweiten retardierenden Momentes, des Druckes beim Klopfen. Infolge Verminderung des Hebens aufs kleinste Maß erscheint dieser Druck zwar schon wesentlich reduziert, hat aber, da er die Saite noch immer kräftig genug ans Griffbrett drückt, seine schnelligkeithemmende Wirkung nicht vollständig verloren. Es ist möglich, ihn ganz

auszuschalten und damit die Schnelligkeit weiter zu erhöhen. Der Finger, der seine Klopfer aus nächster Nähe ausführt, gibt zu diesem Zweck nun auch das Niederdrücken der Saite bis aufs Holz auf. Das heißt, er macht seine kleinen Klopfer wohl mit der nötigen Präzision, berührt aber dabei die Saite ohne Druck, ungefähr wie man einen Flageolet-Ton greift, jedoch nicht mit flachgelegter, sondern mit nach Bedarf steilgestellter Spitze, da mit der flachgelegten die Präzision des Hinfallens nicht zu erreichen ist. Auf diese Weise läßt sich die Schnelligkeit bis aufs Äußerste steigern, bis zu einem Grad, der auch höchstgespannte technische Forderungen befriedigt. Für die Ausführung der beschriebenen Bewegung muß der trillernde Finger in stärkerer Krümmung als gewöhnlich ganz nahe an die Saite gebracht sein, was in der Einstellung des liegenden Fingers sorgfältig zu berücksichtigen ist.

Dem erfahrenen Geiger brauche ich die Möglichkeit einer derartigen Behandlung der gestrichenen Saite nicht erst zu demonstrieren. Er kennt die Situation in hohen Lagen, wo man die Spitze eines als Halbton einzusetzenden Fingers nicht mehr voll aufstellen und bis aufs Holz niederdrücken darf, da hiedurch bei der Englage der Töne das Intervall viel zu hoch geraten würde.

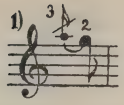
Beispielsweise bei einem Halbtontriller auf dem hohen *gis.*  Der trillernde Dritte darf

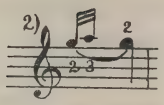
hier, um rein zu intonieren, nur mit dem Rande der Schmalseite seiner Spitze die Saite bloß berühren. Ähnlich hilft man sich beim Spiel in sehr hohen Lagen auch bei anderen Figuren als beim Triller. Es ist bekannt, wie man das Liegenlassen der Finger aufgibt, weil sie auf dem engen Raum nicht mehr unterzubringen sind, und aus ähnlichen Gründen drückt man sie auch oft nicht bis ans Holz. Es ist ein beliebtes Manöver, die Fingerspitzen manchmal wie Haken s e i t l i c h in die Saite einzufügen. Ich erinnere an diese technischen Anormalitäten nur, um zu zeigen, was alles man einer vorzüglich ansprechenden Saite zumuten kann. Im Vergleich hiemit sind die drucklosen Klopfer des schnellsten Trillers ein Kinderspiel, eben weil sie von minimaler Dauer sind. Bei gutem Strich ist ihre Technik ganz leicht und bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Die Besprechung der Frage, wann langsamer, schneller oder schnellster Triller aus musikalischen Gründen anzuwenden ist, gehört nicht hieher; wir beschäftigen uns nur mit der Technik des Trillers.

Der Pralltriller. Ich glaube, ich kann es mir erlassen zu beschreiben, wie ein Pralltriller klingen soll. Jeder Geiger kennt die rhythmische und klangliche Wirkung des schneidigen kleinen Kunststückes. Die Vorgänge seiner Technik kann ich aber nicht als ebenso bekannt voraussetzen, denn er mißlingt zu häufig und Zufall bleibt der unverläßliche Helfer. Auch der Nachdruck, mit dem er als angeboren erklärt wird, bestätigt den Verdacht auf Fehlen von Einblick. Die Technik des Pralltrillers hat einige nicht ganz leicht wahrzunehmende Pointen, ohne die sie nicht gelingen kann, deren mechanische Ausführung, bis auf eine, nicht die mindeste Schwierigkeit macht. In der Hauptsache bedeutet also hier der Einblick schon das Können. Im Übrigen setzt der Pralltriller wohl etwas Sport-Geschicklichkeit und -Temperament voraus, die aber sicher nicht größer sein müssen als bei vielen allgemein geübten Fertigkeiten.

Die Technik der kurzen Vorschläge. Die wichtigsten Momente der Technik des Pralltrillers sind dieselben, wie die mancher kurzen Vorschläge. Es ist daher vorteilhaft, sie an diesen einfacheren Aktionen, an denen sie sich klar und leicht aufzeigen lassen, zu erläutern. Die gewonnenen Resultate sind dann glatt auf den Pralltriller anzuwenden. Für unsere Untersuchung kommen nur Vorschläge von oben in Betracht, und

zwar der einfache kurze Vorschlag: 

und der doppelte kurze Vorschlag: 

Diese Vorschläge sollen außergewöhnlich schnell ausgeführt werden, so daß sie der Note, zu der sie gehören, der Hauptnote *g*, gar nichts von ihrem Zeitwert nehmen. Ihr Zweck ist das scharfe Hervorheben der Hauptnote durch präzises und ungemein scharfes Betonen der Vorschlagsnoten, und insbesondere der Hauptnote. Insoferne das Betonen Aufgabe der linken Hand ist, muß sie dabei zwei verschiedene Methoden in Anwendung bringen. Es ist von ausschlaggebender Wichtigkeit, genau zu beachten, wann die eine oder die andere zu gebrauchen ist. In der Unkenntnis dieses Umstandes oder in seiner ungenauen Beachtung liegt der Fehler, der vonseiten der Linken den Pralltriller mißlingen macht. Die eine Methode ist das gewöhnliche präzise Einklopfen der Fingerspitze in die Saite. Dieses bringt die betonende Wirkung jedoch nur dann hervor, wenn der Finger in den klingenden Teil der Saite fällt. (Siehe „Geigentechnik I“: Lagenwechsel S. 101; Technik des Halbschlages S. 108.) Das heißt, es ist nur anzuwenden, wenn der klopfende Finger der höhere

ist, und auf den tieferen Finger folgend im Legato in die gestrichene Saite eingeworfen wird. Im umgekehrten Fall, wenn der betonende Finger als tieferer auf den höheren im Legato folgt, ist mit Klopfen gar nichts auszurichten, da der Finger in den stummen Teil der Saite einfällt. Hier muß die andere Methode angewendet werden: das uns vom Halbschlag her bekannte Pizzikato-Wegziehen des Fingers. Zieht man im Legato den der zu betonenden Note unmittelbar vorhergehenden höheren Finger im richtigen rhythmischen Moment pizzikato von der Saite weg, so klingt die tiefere Note so betont, als ob sie von klopfendem Finger ausgeführt worden wäre. (Beim Halbschlag nach abwärts ist der Finger im Rutschen und wird beim Pizzikato in schiefem Winkel von der Saite weggezogen. Bei unseren Vorschlägen bleibt die Hand in der Lage und der Finger wird im Pizzikato im rechten Winkel von der Saite weggezogen.) Je stärker der pizzikierende Finger vor dem Wegziehen auf die Saite gedrückt ist, um so stärkere Klopfwirkung, Betonung, bringt er hervor. Durch entsprechend verminderten Druck vor dem Wegziehen kann die Betonung bis zum leisesten piano abgestuft werden.

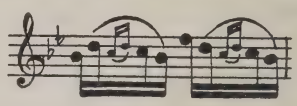
Wir betrachten nun die Anwendung dieser zwei Betonungsarten bei unseren Vorschlägen. Bei 1) sehen wir sofort, daß kein Klopfer zu machen ist. Das Einklopfen des beginnenden Dritten hat als

Betonung keine Wirkung, da der Finger nicht in eine bereits klingende Saite einfällt. Dies verhält sich natürlich bei jedem Finger so, der gleichzeitig mit Strichbeginn eingesetzt wird. Er könnte ebensogut auch schon vorher auf der Saite stehen. Die Betonung eines solchen Tones macht nicht die Linke, sondern der Bogen. Der zweite Ton des Vorschlages ist der tiefere, er folgt im Legato auf den höheren, sein präzises rhythmisches Eintreten und seine Betonung müssen durch Pizzikato-Wegziehen des Dritten gemacht werden. Die Ausführung des Vorschlages 1) ist somit: Aufsetzen des Dritten ohne Klopfen gleichzeitig mit Strichbeginn oder vorher; unmittelbar hierauf Pizzikato-Wegziehen des Dritten. Also eigentlich nur Pizzikato-Wegziehen des Dritten. Man sieht, wie leicht es ist, den Vorschlag kurz und das betonte Eintreten der Hauptnote präzise und schneidig zu machen. Gefehlt wird hier häufig durch überflüssiges Klopfen des Dritten, und insbesondere durch Unterlassen des Pizzikato, wodurch die Hauptnote die Betonung und der Vorschlag die Schneid verliert.

Im Vorschlag 2) beginnt der Zweite gleichzeitig mit Strichanfang; der Dritte als Höherer klopft ein und muß sofort auch pizzikato wegziehen, um Betonung und präzises Eintreten der folgenden tieferen Hauptnote zu bewerkstelligen. Das Einklopfen und sofortige Pizzikato-

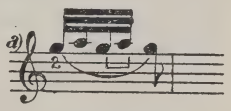
Wegziehen eines Fingers spielt eine große Rolle in der Vorschlag- und Triller-Technik. Einwerfen und Wegziehen werden als eine zusammenhängende Aktion, als ein „Tempo“ aufgefaßt und ausgeführt. Dies hat nicht die mindeste mechanische Schwierigkeit. Gefehlt wird hier zumeist durch Unterlassen des Pizzikato.

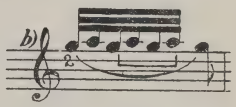
Die Technik des Pralltrillers. Der Pralltriller wird mit demselben Zeichen *tr* bezeichnet, wie die anderen Triller. Hier liegt eine Ungenauigkeit der Schrift vor, denn der Pralltriller hat musikalisch einen ganz anderen Sinn und ist daher auch technisch eine ganz andere Aufgabe, als die anderen Triller. Bei letzteren verlangt die Bezeichnung *tr,* daß der Triller während des ganzen oder fast des ganzen Zeitwertes der Note, über der das Zeichen steht, klingen soll. Beim Pralltriller verlangt dasselbe Zeichen, daß der Triller im rhythmischen Einsatzmoment der Note, auf der es steht, beginnt und so kurz gemacht wird, daß er der Note möglichst wenig von ihrem Zeitwert nimmt. Das ist dieselbe Aufgabe, wie die der kurzen Vorschläge. In der Tat sind der Pralltriller und der kurze Doppelschlag von oben (2), so sehr verwandt, daß man letzteren einen vereinfachten Pralltriller und den Pralltriller einen bereicherten kurzen Doppelschlag nennen kann. Der Doppelschlag tritt daher auch häufig für den Prall-

triller ein. Beriot verlangt in seiner großen Pralltriller-Etude (Ecole transcendente Nr. 16) bloß den Doppelschlag, den er anfangs durch mehrere Takte so ausschreibt  und dann durchs ganze Stück mit *tr* bezeichnet. Dies ist allgemein gebräuchlich, da die Ausführung des Doppelschlages ganz leicht und auf die Dauer nicht ermüdend ist. Allerdings ist er dürftiger als der wirkliche Pralltriller, dessen Wesen und Technik wir sofort von der Technik des Doppelschlages ableiten werden. Es bleibt dem individuellen Geschmack und Temperament überlassen, einen von beiden jeweils zur Ausführung zu wählen.

Der Doppelschlag 2) besteht, wenn wir vom indifferenten Aufsetzen des liegenden Zweiten absehen, bloß aus der in ein Tempo zusammengezogenen Bewegung des Einklopfens und Pizzikato-Wegziehens des Dritten. Wir wollen nun, zum Zweck der Erklärung, die zwei zusammengezogenen Bewegungen wieder trennen. Das ergibt zuerst einen Klopfer des Dritten, und später ein Pizzikato-Wegziehen des Dritten. Die erste Bewegung bedeutet den Anfang des Pralltrillers, die zweite seinen Beschluß. Im wirklichen Pralltriller werden nun an den Anfangsklopfer nach Belieben noch ein oder zwei Klopfer des Dritten angefügt. Dies ist

die Bereicherung im Verhältnis zum Doppelschlag. Wird nur ein Klopfer angefügt, so ist dieser der letzte des Trillers und muß, mit Pizzikato-Wegziehen in ein Tempo zusammengezogen, den präzisen Schluß des Trillers machen, der mit dem scharfbetonten Eintreten der Hauptnote endigt. Werden zwei Klopfer angefügt, so ist der zweite angefügte der letzte des Trillers und macht den Schluß, wie ich es soeben beschrieb. In Noten läßt sich das so andeuten.

Mit einem angefügten Klopfer 

Mit zwei angefügten Klopfern

(Die eckigen Klammern bezeichnen die angefügten Klopfer.) Das Notenbild besagt natürlich gar nichts über die Technik, die wir noch eingehender untersuchen müssen.

Beim ersten Ton von a) wird der Zweite beliebig aufgesetzt, gleichzeitig mit Strichbeginn oder vorher; der Zweite ist der liegende Finger des Trillers, seine Funktionen sind bekannt. Mit dem zweiten Ton klopft der Dritte ein; und zwar mit höherem Wurf, wodurch schärfere Betonung kommt, wenn man den Triller schneidig machen will; entsprechend niedriger, wenn alles diskreter

klingen soll. Nach diesem Klopfer darf der Dritte nicht hochgehoben werden, seine Spitze muß vielmehr ganz in der Nähe seines Einfallpunktes bleiben, denn dieser zweite Klopfer muß auf den ersten in verschwindend kurzer Zeit folgen. Aus demselben Grunde darf der Druck beim ersten Klopfer nur so stark sein, daß er nicht retardierend wirkt. Da der zweite Klopfer den Triller beendigen und die schließende Hauptnote betonen muß, so muß der zweite Klopfer mit dem folgenden Pizzikato-Wegziehen wieder in ein Tempo zusammengezogen werden. —

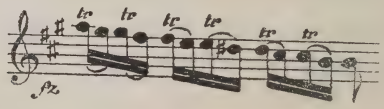
Bei b) ist bis nach dem ersten Klopfer alles ebenso wie bei a). Nach dem ersten Klopfer bleibt auch hier die Fingerspitze in der nächsten Nähe des Einfallspunktes, beim zweiten Klopfer wird sie, um größte Schnelligkeit zu ermöglichen, drucklos eingeworfen, und macht den dritten Klopfer zum Beschluß in einem Tempo mit Wegziehen wie bei a). Zusammengefaßt: beim dritten Klopfer wird die Fingerspitze weggezogen; beim zweiten wird sie drucklos angeworfen; beim ersten und dritten Klopfer wird sie, um nicht zu retardieren, nur so viel gedrückt, als zu Betonung und Wegziehen unumgänglich nötig ist. Auf die Art liegt beim Pralltriller die Fingerspitze niemals plump gedrückt an der Saite und bietet bei gutem Gelingen das Bild der bekannten flatternden Bewegung. — Die Fehler, die hier begangen werden, sind: Zu hohes

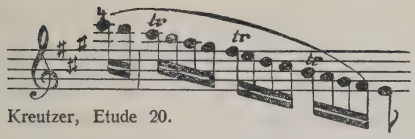
Heben, ausgenommen beim ersten Einwerfen; zu starker Druck beim Klopfen; Ausbleiben des Pizzikato-Wegziehens vor Beschluß. — Vielleicht ist es nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, daß das Pizzikato-Wegziehen nur am Ende eines Trillers anwendbar ist. Während des Verlaufes hätte sich damit die Fingerspitze für die Fortsetzung der Bewegung viel zu sehr entfernt. — Normal gebräuchlich als Pralltriller ist die Bereicherung des Doppelschlages mit einem Klopfer, insbesondere, wenn der Triller oft wiederholt werden soll; seltener gebräuchlich die mit zwei Klopfern. Letztere ist natürlich schwieriger, in der Wirkung reicher, kann aber bei häufiger Wiederholung zu überladen wirken und zu umständlich sein. —

Der wirkliche Pralltriller, der mit ein bis zwei Klopfern bereicherte Doppelschlag, kann unmöglich so kurz gemacht werden wie der reine Doppelschlag. Da seine Hauptnote zumeist sehr kurz ist, Allegro-Sechzehntel oder -Triole, ist er oft gezwungen, die Zeit der Hauptnote auszufüllen. Durch das scharfe Betonen der Hauptnote, insbesondere durch das Schlußwegziehen, wirkt er trotzdem, wie er beabsichtigt, als kurzer Vorschlag. Bei einer nur etwas längeren Hauptnote füllt er ihre Zeit nicht mehr aus, und sein Vorschlagscharakter kommt deutlich zum Vorschein.

Aus obiger Darstellung ist zu ersehen, daß die einzige wirkliche Schwierigkeit der Pralltriller-

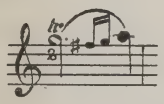
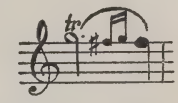
technik die Einfügung der ein bis zwei rapiden Klopfer in den Doppelschlag ist. Leider ist es hier nicht, wie beim Stakkato, möglich, eine Methode anzugeben, nach der man bequem in langsamem Tempo alles lernen kann, was fürs Schnelle nötig ist. Das feine, kleine Kunststück muß durch Versuche erarbeitet werden. Diese sind gewiß mehr interessant als mühsam. Es liegt ja alles, worauf es ankommt, klar zu Tage, und das peinliche und abstoßende, andauernd fruchtlose Arbeiten mit falschen technischen Mitteln ist sicher ausgeschlossen. Ich glaube, es ist am praktischesten, sich zuerst mit dem schnellsten Triller mit drucklosem Klopfen vertraut zu machen, was keinesfalls schwer ist, danach gelingt auch bald ein wirklicher Pralltriller. —

Strichschwierigkeiten sind beim Pralltriller im allgemeinen seltener als bei ausgehaltenem Triller, da die Pralltriller meist in kurzen Figuren vorkommen, die mit rasch laufendem Strich ohne heikle Technik gemacht werden können.

Viotti.

Soll aber der Pralltriller mit langsamem Strich gemacht werden, wie zum Beispiel

Kreutzer, Etude 20.

so liegt eine neue Schwierigkeit vor, da zur heiklen Technik der Linken sich noch diejenige des Striches gesellt. Daher die besondere Schwierigkeit der Etude, die nur bei tadelloser Arbeit beider Hände leicht spielbar wird.

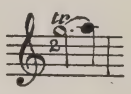
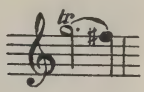
In der Praxis gehen die verschiedenen Triller-techniken oft ineinander über. Hiezu ein Beispiel. Im ausgehaltenen Triller mit Nachschlag füllt der Triller den ganzen Zeitwert der Hauptnote aus und spart nur soviel Zeit aus, um den Nachschlag langsamer oder schneller einzufügen. Der Nachschlag wird als Beruhigung des Trillers empfunden, mit dem Eintritt seiner zweiten Note, der Hauptnote, schließt der Triller glatt und ruhig ab und geht in seine melodische Fortsetzung über.

In Noten:  oder 

Ausführung etwa:

Hier ist keinerlei Änderung der Technik. Der ausgehaltene Triller ohne Nach-

schlag wird anders ausgeführt. Er füllt den ganzen Zeitwert der Hauptnote nicht aus. Vor ihrem Ende hört er auf und die Hauptnote wird ohne Triller weitergehalten. Das Aushalten ohne Triller wird, ebenso wie der Nachschlag, als Beruhigung empfunden, es beschließt den Triller, an den sich dann die melodische Fortsetzung knüpft.

In Noten:  oder 

Ausführung etwa:

Hier tritt eine Änderung der Technik ein. Die trillerlos ausgehaltene Hauptnote im dritten Viertel braucht eine mehr oder minder plastische Trennung vom vorhergehenden Triller. Man erreicht das, indem man nach dem letzten Klopfer den dritten Finger pizzikato wegzieht, oder, wenn es musikalisch dazu drängt, anstatt des bloßen Wegziehens einen diskreten Pralltriller einfügt.

Das Beispiel möge als Hinweis auf ähnliche Vorgänge genügen. Die Besprechung ihrer musikalischen Seite gehört nicht hierher; die ihrer Technik ist überflüssig, da es sich ja nur um Verbindung unserer zur Genüge erläuterten bekannten Typen handelt.

IV. FINGERSATZ

INHALT

FINGERSATZ

Seite

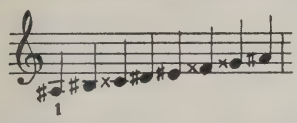
Der Überblick 149
Skalen in einer Oktave in einer Lage 152
Skalen von der leeren Saite 153
vom ersten Finger 154
vom zweiten Finger beginnend 155
Skalen in zwei Oktaven, eine Lage 156
Skalen in drei Oktaven 158
Der Dreiklang von der leeren Saite 165
Dreiklang vom ersten Finger 165
Dreiklang vom zweiten Finger 165
Sextakkord 167
Dominantseptimenakkord 168
Verminderter Septimenakkord 169
Beispiele aus der Praxis 171

Der Überblick.

In einem gewissen Stadium ihrer noch unfertigen Technik ist für die meisten Geiger „schnell“ und „schwer“ gleichbedeutend. Dieses aus noch nicht voller Einsicht geschöpfte Urteil ist zum großen Teil unrichtig. Technisch ist vieles Schnelle leicht, und sehr viel Langsames schwer. In einer Beziehung jedoch hat die Ansicht vollkommen Recht. Zur Technik gehört nämlich nicht nur die mechanische Ausführung, sondern, bewußt oder unbewußt, auch die klare Übersicht über alles, was zu tun ist. Und diese Übersicht ist leichter, wenn in viel Zeit wenig Töne hervorzubringen sind, als wenn in wenig Zeit viele, selbst wenn Letzteres mechanisch leichter zu machen wäre. Abgesehen vom Mechanischen ist die Reihenfolge der Finger oft recht kompliziert, und wenn es nicht gelingt bei ihr eine so klare Ordnung zu gewinnen, daß sie ganz leicht überblickt werden kann, so nützt auch die schönste Beweglichkeit der Finger gar nichts; denn die Finger müssen sich nicht bloß bewegen, sondern zur rechten Zeit am rechten Platz sein, das heißt nach einer bestimmten Ordnung. Eine schnelle Figur, viele Töne in kurzer

Zeit, kann daher mißlingen, weil man ihre Mechanik nicht beherrscht, oder weil einen die komplizierte Reihenfolge der Finger noch verwirrt. Ich will hier zeigen, wie man der zweiten Schwierigkeit bequem Herr werden kann. —

Einen Überblick über eine größere Fingerfolge macht man sich, indem man zuerst kleine Gruppen bildet, aus diesen größere Unterteilungen etc. Der Anfänger hat vorerst mit der Versorgung des Technischen für e i n e n Finger genug zu tun, und kann gar nicht daran denken, eine Gruppe zu überblicken. Erst mit zunehmender Vertrautheit kann er hieran gehen, und entwickelt damit die unerläßliche Voraussetzung aller Geläufigkeit. Es ist dies ein analoger Vorgang wie beim Lesen der Buchstaben; erst den einzelnen, dann Silben, schließlich Worte und ganze Sätze. Mit Buchstabiertechnik kann man natürlich nicht rasch lesen. Ist der Anfänger endlich so weit, daß er Gruppen für den Überblick bilden könnte, so wird er vielfach dadurch darin behindert, daß er die Anweisung fürs Technische aus Noten herauslesen muß. Damit wird vor allem seine Aufmerksamkeit vom wirklichen Vorgang auf dem Griffbrett auf ein Notenbild abgelenkt. Hiebei ist es selbstverständlich, daß er, da er die erste Lage zuerst lernt, das Notenbild ihrer Töne mit ihren Fingersatzziffern identifiziert und den Fingersatz in anderen Lagen, zu denen er später kommt, nach der ersten, durch

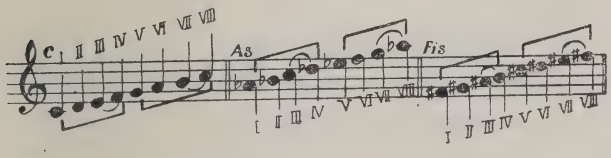
mühsames Addieren und Subtrahieren berechnet. Dies hindert das Entstehen des leichten technischen Überblickes. Ähnlich liegt es beim Spielen der verschiedenen Tonarten. Der Anfänger lernt zuerst die *C-Dur*-Tonart, die ganz ohne Versetzungszeichen geschrieben wird, ihre zwei halben Töne werden ohne diese nach Überlieferung gemacht. Auch hier identifiziert er sich mit dem zuerst gelernten Bild, und stellt alle anderen Tonarten durch entsprechende Änderung von *C-Dur* her. Dies kann recht umständlich und langwierig sein, man denke zum Beispiel die *Ais-Dur*-Skala von *C* abgeleitet.  Für den technischen Überblick ist auch diese Methode unbrauchbar. Trotzdem kommt der Lernende lange nicht von ihr los. Die Schrift selber hält ihn hier fest, denn es ist ihr System, die Tonarten durch Änderung von *C* herzustellen. Lesen müssen wir also auf diese Weise. Wir dürfen uns aber dadurch nicht abhalten lassen, möglichst bald zur weitaus einfacheren Methode für den leichten technischen Überblick überzugehen. Zu suchen brauchen wir sie nicht; sie ist da, und jeder gute Geiger wendet sie ununterbrochen an. Sie nimmt ihre Typen und Gruppen direkt aus der Musik und nicht aus den unvermeidlichen Umständlichkeiten der Schrift. Die klingende

Ais-Skala hört sich ebenso einfach an wie die von *C*. Und so wie es in der klingenden Musik keine ♯ und *b* gibt, so gibt es auch auf dem Griffbrett keine. Es fällt keinem guten Geiger ein, beim Spiel die *Ais*-Skala von *C* abzuleiten, da käme er sicher zu allem zu spät. Vielmehr kennt er die Gruppierung einer *Dur*-Skala, die vom ersten Finger beginnt, ganz genau, und so wie er aus den Noten entnommen hat, daß es sich um eine *Dur*-Skala vom Ersten handelt, spielt er die ihm vertraute Gruppierung herunter, ohne durch die gehäuften Vorzeichnungen der Schrift im mindesten behelligt zu sein; er hat bloß dafür zu sorgen, daß der Erste auf *Ais* steht. Ebenso wie man die Form der Skala für den Überblick benützen kann, kann man dies auch mit Akkorden und ihren Umkehrungen machen. Hiezu braucht man nicht etwa die Kenntnis der Harmonielehre (übrigens wäre eine genauere Kenntnis der wunderbaren Beziehungen der Harmonien für Geiger nur wünschenswert), sondern nur die der paar meistvorkommenden Akkorde, wie den großen, kleinen und verminderten Dreiklang, den Dominant- und verminderten Septakkord. Das ist so wenig, daß man es wohl allgemein fordern darf.

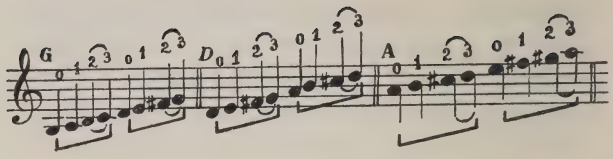
Skalen.

Skalen in einer Oktave in einer Lage. Die Töne einer *Dur*-Skala sind so geord-

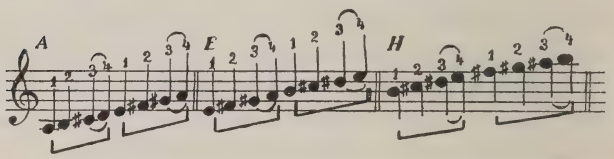
net, daß, von der Tonika beginnend, zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem siebenten und achten je ein halber Ton ist, alle anderen sind ganze Töne. Zum Beispiel:



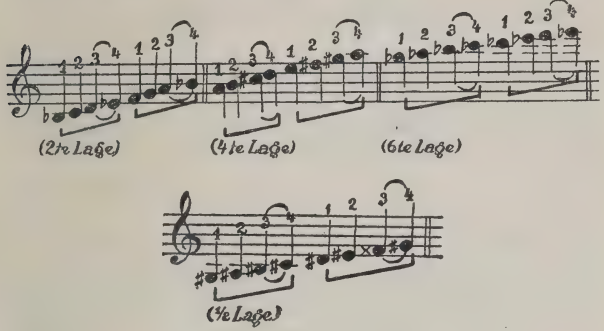
usw. Somit besteht die Möglichkeit, eine *Dur*-Skala in zwei ganz gleiche Gruppen zu vier Tönen zu zerlegen, mit je einem halben Ton zwischen dem dritten und vierten Ton, wie es durch die eckige Klammer und den Bindestrich angedeutet ist. Da die zweite Gruppe einer Skala eine reine Quint höher beginnt als die erste und die Saiten in Quinten gestimmt sind, so ist die zweite Gruppe im Fingersatz die genaue Wiederholung der ersten auf der nächsthöheren Saite und genau am selben Platz; das heißt, kein Finger wird höher oder tiefer gestellt. Somit haben wir eine Gruppe, die identisch wiederholt wird. Diesen Sachverhalt, der kaum einfacher sein kann, benützen wir für den technischen Überblick, und können uns damit beim Spiel das Kalkulieren der Lagenfingersätze und aller Versetzungszeichen ersparen. Einige Beispiele: Skalen von der leeren Saite beginnend:

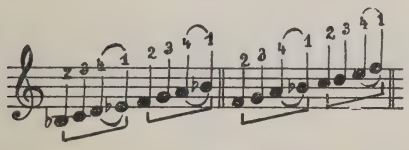


Die Gruppe der Finger (mit der Ziffer ist der greifende Finger, mit dem Bindestrich der halbe Ton bezeichnet) steht auf einer Saite: 0 1 2‿3, und wird genau so auf die nächste Saite gestellt. Dies gibt das Modell einer *Dur*-Skala von der leeren Saite. Die Vorzeichnung spielt hiebei keine Rolle, sie ist, wie gesagt, nur für die Schrift nötig. Beginnt das Modell bei der *G*-Saite, so gibt's *G-Dur,* bei der *D*-Saite *D-Dur,* bei der *A*-Saite *A-Dur.* Da die leere Saite sich nicht verschieben läßt, so ist hierüber nichts weiter zu sagen.

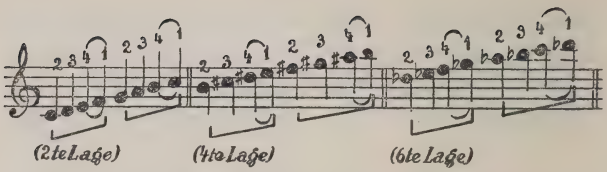
Skalen vom ersten Finger:

Die Gruppe der Finger steht auf einer Saite: 1 2 3‿4 und wird auf der nächsten wiederholt. Da der beginnende Erste verschoben werden kann, so können wir ihn auf jeden beliebigen Punkt stellen, wo man technisch noch Skalen spielen kann, machen unsere zwei Gruppen, das Modell der

Skala, wobei wir weder an einen Lagenfingersatz noch an eine Vorzeichnung zu denken brauchen.

Zum Beispiel:

Skalen vom zweiten Finger:

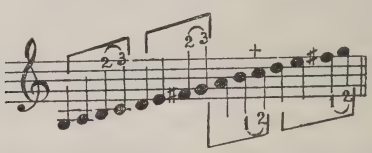


Die Gruppe steht auf zwei Saiten, *2 3 4* auf der einen, 1 auf der nächsten. Der halbe Ton ist im Griff nicht vorhanden, er liegt von 4 zu 1 über die Saiten. *2 3 4* $\overset{\frown}{1}$ wird also als Gruppe von lauter ganzen Tönen gegriffen und ebenso auf den nächsten Saiten wiederholt. Das Modell der Skala läßt sich wieder beliebig verschieben. Zum Beispiel:

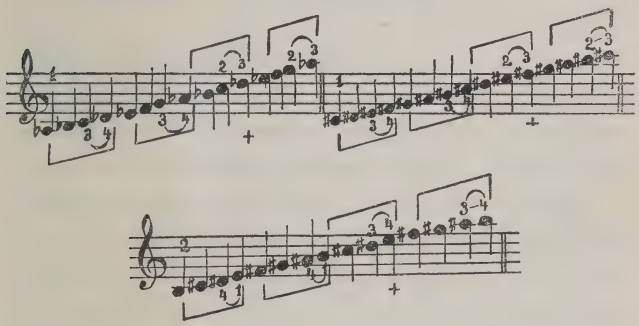


Ich glaube, es ist überflüssig, weiter zu erläutern. Hiernach wird sich wohl jeder das Modell einer Skala vom Dritten oder Vierten zurechtlegen können.

Skalen in zwei Oktaven, eine Lage. Nachdem wir das Modell einer Skala in einer Oktave kennen, brauchen wir nur zwei Modelle aneinanderzufügen, wobei der letzte Ton des ersten der erste Ton des zweiten Modells ist, und haben den Überblick für zwei Oktaven. Zum Beispiel: *G-Dur:*

G-Saite	*D*-Saite	*D-A*-Saite	*A-E*-Saite
0 1 2 3	0 1 2 3	3 0 1 2	3 0 1 2

Dieser Überblick läßt sich wesentlich vereinfachen. Wir fragen bei der Gruppe der zweiten Oktave nur danach, was sich bei ihr im Verhältnis zur Gruppe der ersten ändert und bemerken, daß drei Finger gleich bleiben und nur einer einen

halben Ton tiefer gestellt wird. Und zwar ist das der Finger, der in der ersten Oktave mit seinem folgenden den halben Ton der Gruppe machte. Wir haben also wieder einen ungemein einfachen Sachverhalt zu überblicken. Liegt der halbe Ton in der ersten Oktave von 4 zu 1, so wird in der zweiten Oktave der Vierte tiefer gestellt und alles Andere bleibt unverändert. Liegt der halbe Ton zuerst von 3 zu 4, so geht der Dritte tiefer etc. Zum Beispiel:

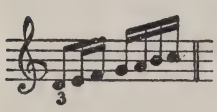


(Der tiefer zu stellende Finger ist mit einem + bezeichnet.)

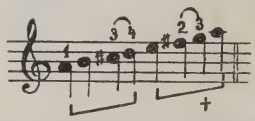
und so bei allen Verschiebungen in alle Lagen und Töne.

Derartige ein- und zweioktavige Skalen in einer Lage kommen in der Musik ungemein oft von anderen Tönen als der Tonika beginnend, oder unvollkommen vor. Man erkennt aber sehr leicht woher sie stammen und weiß dann sofort in allem

Bescheid. Man achte darauf, ob sie zu dem Teil gehören, wo die Änderung des halben Tones gemacht wird oder zum ungeänderten. Z. B.



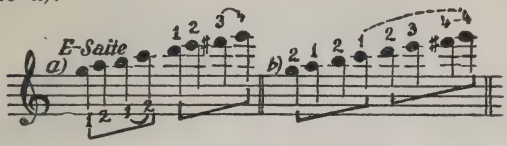
Man sieht sofort, daß hier der Rest einer Skala vom zweiten Finger vorliegt, der mit dem 3. beginnt, danach ergibt sich Gruppe und Fingersatz.



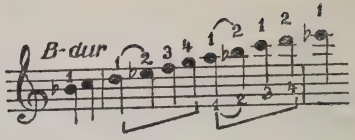
Die ersten vier sind die Wiederholung der Gruppe der ersten Oktave von *D-Dur,* Beginn mit 1; die zweiten vier sind die Fortsetzung in die zweite Oktave mit Tieferstellen des Dritten etc.

Skalen in drei Oktaven. Man beginnt eine dreioktavige Skala gewöhnlich auf der *G*-Saite und geht auf der *A*-Saite in die von der Ausgangslage dritte Lage. Dann liegt fast immer die ganze dritte Oktave auf der *E*-Saite. So eine Skala auf einer Saite muß in ihrer ersten Gruppe mit dem Lagenwechsel beginnen, und zwei hintereinander machen, um bis zum Endton zu gelangen. Sie kann daher, da ein normaler Lagenwechsel nach dem Zweiten ausgeführt wird, nur vom Ersten oder Zweiten beginnen. Beginnt sie mit dem Ersten, so kommt dieser nach zweimaligem Lagenwechsel auf den ersten Ton der zweiten

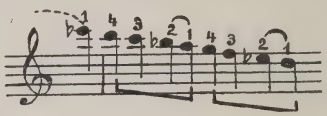
Gruppe zu liegen und die Skala schließt. 1 2 3 4, Siehe a).

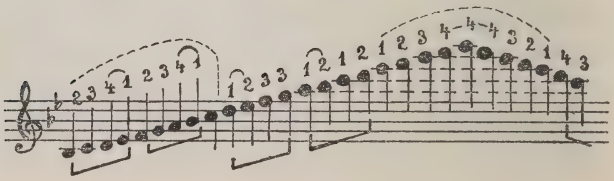
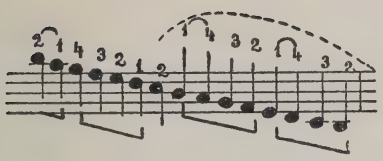


Beginnt sie mit dem Zweiten, so kommt nach den zwei Lagenwechseln der Erste auf den letzten Ton der ersten Gruppe, die zweite Gruppe beginnt mit dem Zweiten, und den Halbton streckt der Vierte 1 2 3 4 — 4, siehe b). Da der Erste aus technischen Gründen liegen bleiben muß, so haben wir hier eine sehr charakteristische Schlußgruppe, man nennt sie die große Schlußgruppe von fünf Tönen: die vier Finger lauter ganze Töne, der Vierte streckt den Halbton. Siehe b) gestrichelte Linie. Die große Schlußgruppe ist außerordentlich vorteilhaft für die sehr hohen Lagen, in die diese Skalen oft führen; hier sind halbe Töne sehr schwer zu greifen. Durch diese Gruppierung sind sie ganz vermieden. Daher wählt man den Beginn auf der *G*-Saite so, daß er in diesen Schluß führt, das heißt, mit dem zweiten Finger. Die beginnende Skala vom Zweiten kennen wir, der Schluß, die große Schlußgruppe ist uns auch bekannt, bleibt noch der mittlere Teil zu untersuchen, in dem die Lagenwechsel vor sich gehen. Als Beispiel:



Nach dem Wechsel in die dritte Lage stehen wieder zwei gleiche Viertongruppen auf der *A* und *E*: $\overset{\frown}{1\ 2\ 3\ 4} = \overset{\frown}{1\ 2\ 3\ 4}$ (nicht von der Tonika beginnend). Hier ist nun eine kleine Unebenheit. Die Gleichheit der zweiten Gruppe wird oft nicht bemerkt, weil in ihr ein Lagenwechsel gemacht wird, an den sich ein zweiter in die große Schlußgruppe anschließt. Im Heruntergehen werden diese zwei Lagenwechsel aus technischen Gründen in einen zusammengezogen. Nach der wieder bis zum Ersten nach rückwärts abgespielten großen Schlußgruppe setzt gleich der Vierte in die dritte Lage ein, und jetzt stehen ganz klar die zwei gleichen Gruppen da:



Somit ist das ganze Modell einer dreioktavigen Skala:

Der Beginn: Skala vom Zweiten, im Griff lauter ganze Töne; die große Schlußgruppe lauter ganze Töne. Bei einiger Übung erfordert dies wegen seiner großen Einfachheit gar keine Übersichtsaufmerksamkeit mehr. Bleibt also nur der mittlere Teil, der nach hinauf anders als nach herunter gemacht wird und im Rückweg deutlich seine zwei gleichen Gruppen zeigt. Das ganze Modell läßt sich natürlich nach *H, C* etc. verschieben, so hoch als es technisch noch möglich ist reguläre Skalen zu spielen. —

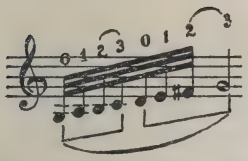
G-Dur von der leeren Saite, *As* und *A* vom ersten Finger, müssen nach anderen Gruppen überblickt werden, da sie nicht mit dem Zweiten beginnen können. Es ist überflüssig über sie etwas zu sagen, da es sich hier ja nicht darum handelt Skalenfingersätze zu lehren, sondern wie man die komplizierten Fingersätze großer Tonfolgen leicht übersichtlich machen kann. Und das geschieht bei *G, As* und *A* genau nach der erläuterten Methode, nur mit anderen Fingern. —

Ein klarer Überblick ist zur Ausführung jeder schnellen Figur nötig. Sehr oft ist er aber auch schon die volle Lösung der Schnelligkeits-

schwierigkeit. Und zwar bei solchen schnellen Figuren, die keine schnellen Bewegungen der Finger erfordern. Dies verhält sich wie folgt:

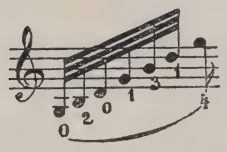
Ein Finger muß eine schnelle Bewegung machen, wenn er auf die Saite nicht nur aufgesetzt, sondern auch sofort wieder weggehoben werden muß, und eventuell dieses Nieder und Auf in wenig Zeit oft wiederholen soll. Wird er aber nur aufgesetzt und bleibt dann liegen, so muß er nur dann eine schnelle Bewegung machen, wenn er im Moment wo er dran kommt, sei es aus technischen Gründen oder infolge fehlerhafter Gebarung, nicht in der Nähe seines Platzes ist. Alle Figuren also, in denen die Finger wohl sehr schnell aufeinanderfolgen müssen, aber jeder einzelne Finger nur e i n e Bewegung ausführen muß und dann liegen bleibt, können ohne schnelle Bewegung der einzelnen Finger ausgeführt werden, wenn diese so vorbereitet werden, daß sie zur Zeit wo sie einfallen sollen, nicht weit von ihrem Platze sind. Die Figur klingt schnell, der einzelne Finger, gut vorbereitet, braucht sich aber nicht zu beeilen; seine e i n e Bewegung braucht nicht schnell zu sein, sie muß nur unmittelbar auf die des vorhergehenden Fingers folgen. Und dies ist bloß eine Frage des guten Überblickes. Hieraus ist ersichtlich, daß es sich bei überaus vielen schnellen Figuren gar nicht um Geläufigkeit, sondern um Ordnung handelt.

Zum Beispiel:



Die zweiunddreißigstel Noten sollen ein rapider Vorschlagslauf für die halbe Note *g* sein. Das ganze ist eine Skala von der leeren Saite mit ihren zwei Gruppen. Wenn wir für die erste Gruppe die Finger gut vorbereitet haben, so können sie ohne jede Eile unmittelbar hintereinander auf die Saite gesetzt werden und die Gruppe klingt in größter Schnelligkeit. Da wir bei gutem Überblick wissen, daß sie sich identisch wiederholt, so behalten wir die Finger in ihrer Gruppierung und machen das Vorherige noch einmal auf der *D*-Saite. Da die zweite Gruppe vier Töne später als die erste beginnt, so ist auch in der Gruppenfolge keine Spur von Schnelligkeit. Allerdings, wenn wir nach der ersten Gruppe die Finger ziellos auseinandergelöst, und ohne das Folgende zu kalkulieren bloß hoch in die Luft gehoben hätten, so kämen wir trotz größter Eile zu allem zu spät. Diese überflüssigen Bewegungen sind, wie ich schon in der „Technik des Geigenspiels I" erwähnte, mit eines der größten Hindernisse der Geläufigkeit. Der gute Überblick schaltet sie aus, und ist somit auch d i r e k t an der mechanischen Ausführung beteiligt.

Zweites Beispiel:

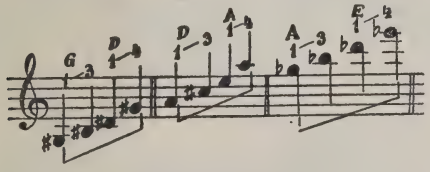


Der Zweite folgt auf die leere Saite, der Aufsatz in die dritte Lage desgleichen. Hierin liegt bei schnellstem Tempo für die Finger nichts Schnelles. In der dritten Lage ist 1 3 auf der *D,* 1 4 auf der *A;* alle Finger können liegen bleiben. Sie können also ohne Eile im schnellsten Tempo aufeinander folgen, wenn es uns gelingt für ihre Folge einen so leichten Überblick zu gewinnen wie früher bei der Skala. (Im folgenden Abschnitt werden wir uns damit beschäftigen.) Derartige Figuren kommen in unzähligen Varianten vor. Bei ihnen kann ein guter Überblick das Schwere leicht machen, und das ist das Ziel aller Technik. Wegen der großen Wichtigkeit des Gruppen- und Modellbildens in der Technik, empfehle ich so früh als möglich mit ihm anzufangen, um die Lernenden von der Buchstabiermethode wegzubringen. Seit ich lehrreif geworden bin, lasse ich Anfänger ohne Noten beginnen und nach Tunlichkeit Skalen und zerlegte Akkordgruppen spielen, und zeige ihnen erst dann wie dies alles geschrieben wird. Ihr erster Eindruck ist hiedurch mit dem Griffbrett verwachsen und das System der Schrift führt sie nie mehr von der Wirklichkeit weg. Ich hatte hiemit immer Erfolg.

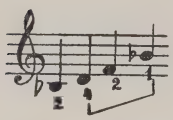
Zerlegte Akkorde.

Der Dreiklang von der leeren Saite hat die Fingersatzfolge 0—*2* auf der einen, 0—3 auf der nächsthöheren Saite. Beim großen Dreiklang macht der Zweite und Dritte über die Saiten einen halben, beim kleinen Dreiklang einen ganzen Ton. Die Gruppe besteht also nur aus zwei Fingern, die in Beziehung einer kleinen oder großen Sext stehen und zur rechten Zeit aufgesetzt werden. Da dies nicht verschoben werden kann, ist hierüber nichts Weiteres zu sagen.

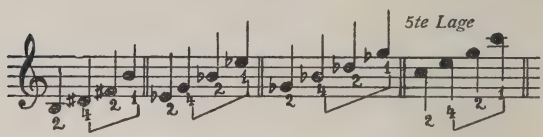
Dreiklang vom ersten Finger. Dieser hat die Fingersatzfolge 1—3 auf einer, 1—4 auf der nächsten Saite. Die Gruppe besteht aus drei Fingern. Der Erste steht auf demselben Fleck auf beiden Saiten, der Dritte—Vierte in Beziehung einer kleinen oder großen Sext, je nachdem der Dreiklang groß oder klein. Diese Gruppe kann in alle Lagen und Tonarten verschoben werden. 1—3, 1—4 ist einer der meistgebrauchten Griffe. Z. B.

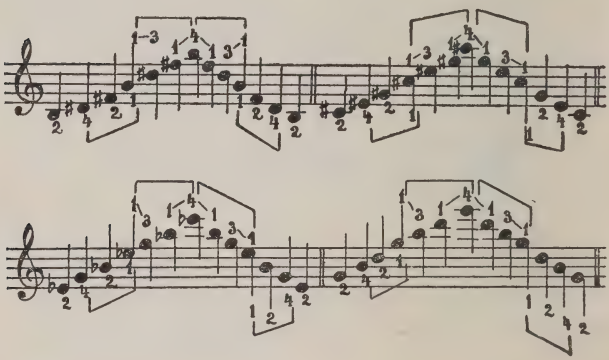
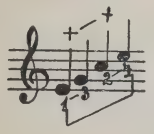
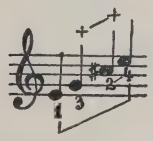
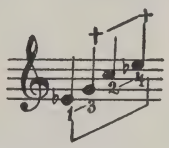
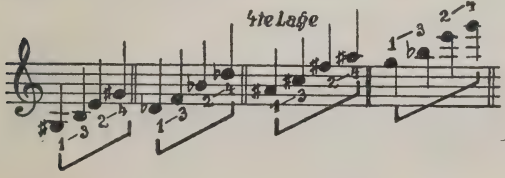
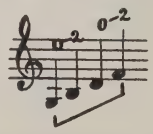


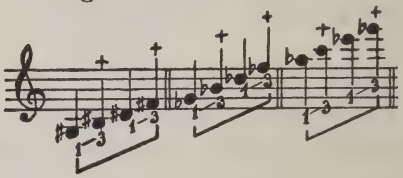
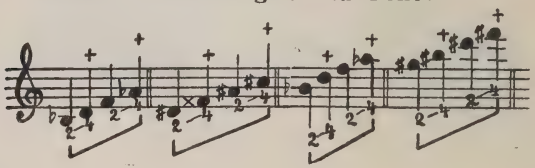
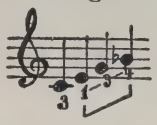
Dreiklang vom zweiten Finger. Da dieser Dreiklang aus der Skala vom Zweiten genommen ist, steht er auch wie sie auf drei Saiten.

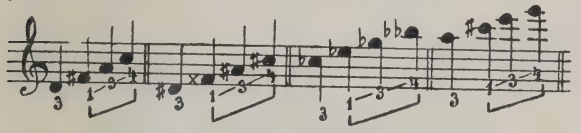
Zum Beispiel:

2—4 auf der *G*-Saite, *2* auf der *D*, 1 auf der A. Das Charakteristische dieser Gruppe ist der Griff 4—*2*—1, der auf drei Saiten steht und nach Belieben liegen bleiben kann.

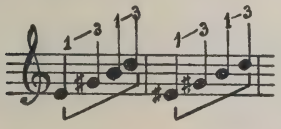
Verschiebbar in alle Lagen und Tonarten:

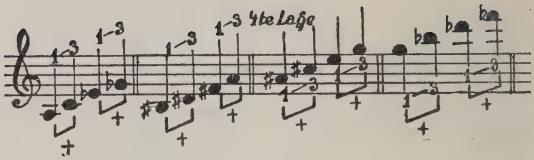


Auf der *G*-Saite begonnen, endet diese Gruppe mit dem Ersten auf der *A;* hieran kann der Dreiklang vom Ersten angeschlossen werden 1—*3*, 1—4, und dies gibt das bequemste verschiebbare Modell eines Dreiklanges in zwei Oktaven und einer Lage. Z. B.:

Sextakkord. Es genügt, wenn wir uns den vom ersten Finger anschauen. Dieser hat die Folge 1—3 auf der einen Saite, 2—4 auf der nächsten. Zu einem großen Dreiklang gehörig, macht Erster—Zweiter über die Saiten einen halben Ton, z. B.: ; zu einem verminderten Dreiklang gehörig liegt der halbe Ton zwischen Zweiten und Dritten; zu einem kleinen Dreiklang gehörig liegt der halbe Ton zwischen Dritten und Vierten. (Die den Halbton greifenden Finger sind mit Kreuzchen bezeichnet.)

Verschiebbar in alle Lagen und Töne:

Dominantseptimenakkord. Wir kümmern uns nicht um seine Tonart und betrachten wie bei den Skalen und Dreiklängen nur seine Form auf dem Griffbrett. Man stellt ihn am einfachsten her, indem man bei einem beliebigen großen Dreiklang anstatt der Oktave einen ganzen Ton tiefer nimmt. Zum Beispiel von der leeren Saite:  Der zweite Finger auf beiden Saiten, der auf der zweiten Saite tiefer gestellt wird.

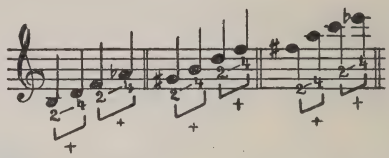
Vom Ersten: 1—3, 1—3 auf beiden Saiten, der Dritte wird tiefer gestellt. (Im Beispiel durch ein darüberstehendes Kreuz markiert.) Verschiebung in alle Lagen und Töne:

Vom Zweiten: Wie vorher, nur mit anderen Fingern, 2—4, 2—4, der Vierte wird tiefer gestellt. Verschiebbar in alle Lagen und Töne:

Vom Dritten: Hier läßt sich die Septime auf der zweiten Saite strecken und gibt folgendes Fingersatzbild:  Der Dritte allein auf der tieferen Saite, 1—3—4 auf der nächsten, der Vierte eine ganz bequeme Halbtonstreckung. Verschiebbar in alle Lagen und Töne.



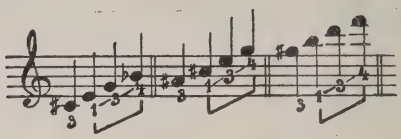
Verminderter Septimenakkord. Man stellt ihn auf dem Griffbrett am einfachsten her, indem man von einem beliebigen Dominantseptimenakkord den Grundton um einen halben Ton erhöht und alles andere unverändert läßt. Zum Beispiel:

Er hat also dieselbe Fingerfolge wie der Dominantseptimenakkord, hier 1—3, 1—3, nur daß infolge der Erhöhung des Grundtones beide Finger, die eine kleine Terz machen, auf der höheren Saite tiefer gestellt werden. Ausgenommen von der leeren Saite sind alle anderen Folgen am Griffbrett verschiebbar. Beispiele vom Ersten:

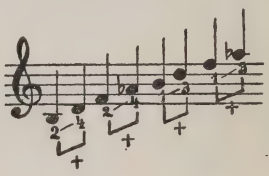


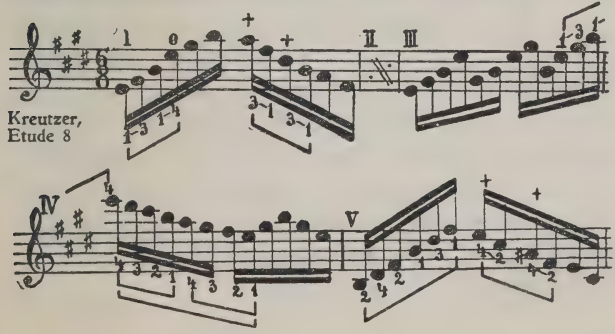
Vom Zweiten:

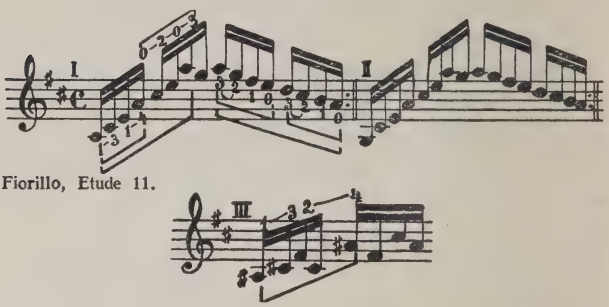


Vom Dritten:



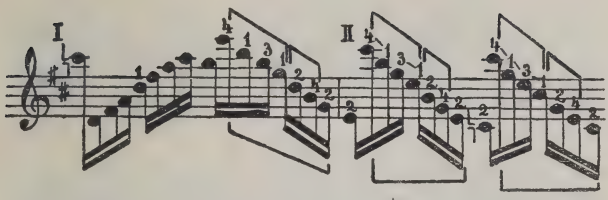
Ein Finger auf der tieferen, die anderen auf der höheren Saite, der Vierte streckt. — Da dieser Akkord symmetrisch gebaut ist und in seinen Umkehrungen und Fortsetzungen immer gleiche Verhältnisse, kleine Terzen zeigt, so läßt sich das Tiefersetzen der kleinen Terz, insbesondere bei Beginn mit dem Zweiten auf der *G*, auch öfter als einmal machen, wobei es praktisch ist, auf ein anderes Fingerpaar überzugehen:

Die angeführten Beispiele werden genügen, um an ihnen den einfachen Sinn dieser Methode klar zu ersehen. Sie benützt die bekannten musikalischen Formen von Skala und Akkorden, um mit ihnen einen leichten technischen Überblick zu erreichen und, da wir es mit einem Griffbrett zu tun haben, auf dem Gruppen identisch verschoben werden können, um das stammelnde Berechnen der Fingersätze von der ersten Lage aus und das vielfach überflüssige Kleben an den Versetzungszeichen los zu werden. Mit Skalen und Akkorden allein ist natürlich das Gebiet nicht erschöpft. Das brauchts aber auch nicht. Wer einmal weiß, wie groß der technische Vorteil des leichten Überblikkes bei schnellen Figuren ist, der sieht ihn und findet ihn, auch wenn ein paar Noten mehr oder weniger sind als die typische Gruppierung, wenn Wechselnoten bei den Akkorden sind, oder bei Gruppenformen frei erfundener figurierter Folgen. Hier noch einige Beispiele aus der Praxis:

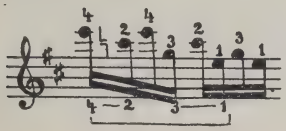


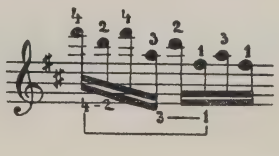
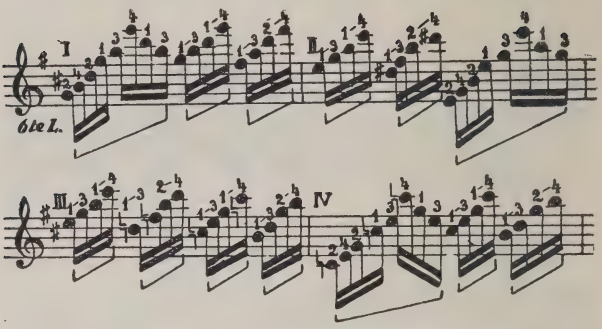
Takt I, erste Klammer: Dreiklang vom Ersten; zweite Klammer: Dominantseptimenakkord vom Ersten. Schluß des Taktes III und erste Note von IV: Dreiklang vom Ersten. Takt IV Skala vom Ersten nach rückwärts. Takt V: erste Klammer. Fast das ganze Modell des zweioktavigen Dreiklangs vom Zweiten. Zweite Klammer: Dominantseptimenakkord vom Zweiten.

Fiorillo, Etude 11.

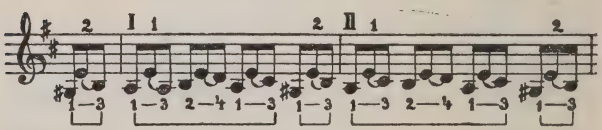
Takt I, erste Klammer: Modell des zweioktavigen Dreiklangs vom Ersten; zweite Klammer: Skala von der leeren Saite. Takt II: Wiederholung von I mit *g* als Baß. Takt III: Das plötzliche Einsetzen des fremdtonartlichen Akkordes macht weniger geübten Spielern namhafte Schwierigkeiten; mit dem Bemerken, daß er nichts anderes ist als ein Sextakkord vom Ersten von einem großen Dreiklang, schwindet jede Schwierigkeit; man sorgt für den Ersten auf *ais* und spielt die tausendfältig bekannte Gruppe.

Aus derselben Etude:

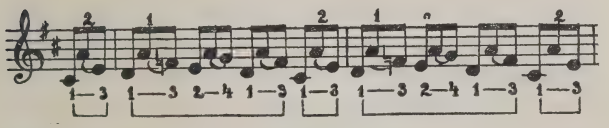


Die Figur in der Klammer im Takt I und die zwei Figuren in den Klammern im Takt II: Dreiklänge vom zweiten Finger in zwei Oktaven in einer Lage; in allen Lagen die ganz vertrauten Fingersatzfolgen. Aus derselben Etude:

Untersucht man den Fingersatz dieser Figur zwischen Ersten und Vierten, so merkt man sofort den Sextakkord, dessen Töne nur nicht in der normalen Reihe nach aufwärts oder abwärts aufeinander folgen, was aber den Überblick nicht im mindesten erschwert.

Zwei Takte später ganz genau derselbe Sextakkord um einen Ton höher.

Aus derselben Etude:

In der großen Klammer Takt I: Dreiklang vom zweiten Finger in zwei Oktaven in einer Lage, nur die letzten drei Sechzehntel von oben zurück. In der ersten kleinen Klammer Dreiklang vom Ersten, in der zweiten kleinen Klammer Sextakkord, in der dritten kleinen Klammer wieder Dreiklang vom Ersten, in der vierten kleinen Klammer wieder Sextakkord. Diese ganze Folge wiederholt sich von der nächsten großen Klammer an, auf die wieder die vier kleinen Klammern folgen, mit vollkommen gleichen Fingersätzen; und noch ein zweites Mal von der dritten großen Klammer an. —

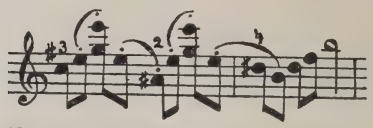
Einige Beispiele für frei erfundene Figuren:

Fiorillo-Etude 10

In der großen Klammer Takt I: Der Erste steht auf zwei Saiten; auf der *G*-Saite die Terzengriff-Folge 1—3, 2—4, 1—3; zwischen jeden Terzengriff spielt der Bogen allein das *e* auf der *D*-Saite. Im Vortakt, kleine Klammer, rückt der Erste einen halben Ton tiefer, auf der *G* ist wieder 1—3 ein Terzengriff, in den wieder der Bogen allein das *e* hineinspielt, welches aber diesmal mit dem Zweiten gegriffen wird. Die ganze, sehr leicht zu überblickende Folge wiederholt sich im nächsten Takt. Da sie keine leere Saite enthält, läßt sie sich, wie die entsprechenden Skalen und Akkordgruppen, auf dem Griffbrett verschieben und man kann sie von jedem beliebigen Ton, das heißt, in jeder beliebigen Tonart und Lage identisch herunterspielen. Tatsächlich kommt sie in der Etude vier Takte später wieder vor:



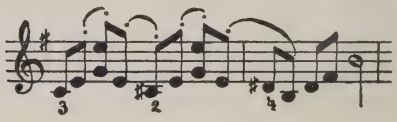
und läßt sich ohne jede Neuberechnung des Fingersatzes einfach wiederholen. (Daß hier in *D-moll* die Terz *f* tiefer gegriffen werden muß, ist bedeutungslos, da dies den Fingersatz nicht ändert. Ich habe solche Unterschiede auch früher unberücksichtigt gelassen.)

Ein anderes ähnliches Beispiel:

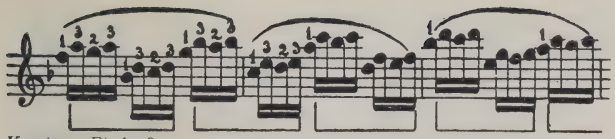
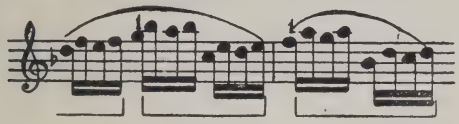
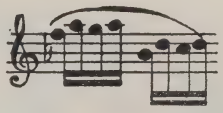


Kreutzer, Etude 36.

Das Auszählen des Fingersatzes bei dieser Stelle ist selbst für Geübtere immerhin etwas umständlich. Die Arbeit ist auch hier überflüssig. Am Schluß der Durchführung kommt die Figur, diesmal sogar in derselben Tonart, in der ersten Lage vor. Der Lehrer braucht den Schüler nur hierauf



aufmerksam zu machen, die zweite Figur zuerst analysieren zu lassen, um sie dann in die vierte Lage zu verschieben. — Derlei gleichgebaute Figuren kommen in der Musik unzählige Male vor und sind, wie man sieht, sehr leicht für den Überblick auszunützen.

Ich will noch ein charakteristisches Beispiel einer stets wechselnden Figur geben, und an ihr zeigen, wie man auch da einen Überblick schaffen kann, ohne den ja ein schnelles Spielen unmöglich ist.

Kreutzer, Etude 9.

Um die Figur technisch zu analysieren, müssen wir vorerst vom Rhythmus absehen und nach der eckigen Klammer beobachten, daß es sich darum handelt, die Fingersätze 1 3 2 3 erst auf der höheren und dann auf der tieferen Saite zu spielen; dieses wird in der nächsthöheren Lage, und dann noch zweimal um je eine Lage höher wiederholt, um dann stufenweise wieder bis zur ersten Lage zurückgeführt zu werden. Dies wäre nun sehr leicht zu überblicken, wenn die zu verschiebende Gruppe in der Anordnung ihrer ganzen oder halben Töne immer gleich bliebe; oder doch insoferne gleich,

als die Gruppe 1 3 2 3 wenigstens in einer Lage, wie hier in der ersten, von der höheren auf die tiefere Saite unverändert überstellt werden könnte. Das ist aber nicht der Fall. Beim Vorrücken in die Lagen muß immer ein Finger über die Saiten tief und hoch gestellt werden, und überdies noch in

jeder Lage ein anderer Finger. Dies wirkt so verwirrend, daß weniger Vorgeschrittene die Stelle immer falsch spielen, obwohl sie mechanisch schon in ihrer Möglichkeit liegt. Der Überblick läßt sich so herstellen: In der ersten Lage sind die Finger über die Saiten gleich, in der zweiten Lage ist der D r i t t e tief und hoch, weiter der Z w e i t e tief und hoch, dann der E r s t e tief und hoch. Nach rückwärts die umgekehrte Reihenfolge. So ist der Überblick schon wesentlich einfacher und genügt auch für das Moderato, wie es die Etude verlangt. Für rascheres Tempo ist aber auch das noch zu kompliziert und der gute Spieler macht den Überblick noch viel einfacher. Er kalkuliert so: Die ganze Figur ist aus den Tönen der *F-dur*-Skala genommen, die auf der *E*-Saite bis auf der *A*-Saite bis führt. Alle diese Töne liegen auf beiden Saiten gleich mit Ausnahme von und Die Aufmerksamkeit wird nun bloß auf die Stelle, wo *b* auf der *E*-Saite liegt, konzentriert, und jeder Finger, der diese Stelle berührt, wird dann auf der *A* höher gestellt. Dies ist so einfach, daß es auch für schnelles Tempo genügt.

Man sieht, die frei erfundenen Figuren erfordern das Finden eigener, mitunter auch individuell variabler Merkzeichen.

Hiezu muß einem das Nötige einfallen. Doch glaube ich, daß nach allem, was ich hierüber gesagt habe, dies keine zu hoch gespannte Anforderung ist.

Bücher aus dem Rikola Verlag

JULIUS WINKLER

DIE TECHNIK DES GEIGENSPIELS

I. TEIL

Bogentechnik / Lagen

Zweite durchgesehene Auflage

Mit fünf Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen

*

JULIUS WINKLER

DIE TECHNIK DES GEIGENSPIELS

II. TEIL

Stakkato / Doppelgriffe / Triller / Fingersatz

Mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen

»... Endlich einmal schwarz auf weiß, was jeder gewissenhafte und nachdenkende Lehrer immer und immer dem Schüler wiederholen muß. Ich werde die ganze Geigerwelt, auch auf meinen ausgedehnten Reisen, auf das kostbare Büchlein aufmerksam machen ...«

(Professor Arnold Rosé)

»... Es ist Pflicht jedes ernsten Geigenspielers, diesem Buche Beachtung zu schenken ...« (Schulwart, Leipzig)

»... Julius Winkler, Meistergeiger und Meisterlehrer, ist einer von den wirklich ganz Großen ... Die Essenz seiner Ausführungen besteht aus der Beobachtung, daß die Stellung, Form und Haltung der Arme, Hände und Finger nicht von lächerlichen Gesetzen und einförmigen gymnastischen Übungen abhängt, sondern allein von der Individualität des Lernenden.

Die ‚Technik des Geigenspiels' ist ein epochales Werk. In kargem Rahmen sind hier große Dinge enthüllt. Alle Geigenlehrer der Erde mögen sich mit dem neuen und beseligenden Evangelium von Julius Winkler völlig vertraut machen!«

Eugene Gruenberg
Konservatorium für Musik, Boston

KARL GOLDMARK

Erinnerungen aus meinem Leben

Achtzig Jahre alt, schrieb der Komponist der »Königin von Saba« seine Lebenserinnerungen. Ein Buch, voll der Reize des Persönlichen, das die bedeutendsten Menschen Wiens von 1848 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts an uns vorüberführt.

JULIUS KORNGOLD

Deutsches Opernschaffen der Gegenwart

Kritische Aufsätze

Korngold vereinigt in diesem Buche seine kritischen Aufsätze über die Opern zeitgenössischer deutscher Komponisten seit Beginn dieses Jahrhunderts. Reifes Urteil, vollendete Sachkenntnis und farbige, geistvolle Darstellung machen das Buch zu einem notwendigen Führer durch die moderne deutsche Oper.

JULIUS KORNGOLD

Romanische Oper der Gegenwart

Als Ergänzung und notwendige Fortsetzung der im »Deutschen Opernschaffen« begonnenen Arbeit gibt Korngold hier ein Bild der modernen romanischen Oper. Beide Werke bieten einen vollkommenen Überblick über die moderne Musikdramatik.

HERMINE SCHWARZ

Ignaz Brüll und sein Freundeskreis

Mit einem Vorwort von
Felix Salten

Diese von nahestehender Seite dargebotene Schilderung des Kreises um Ignaz Brüll gibt ein lebendiges Bild von Wiens musikalischem Leben um das Ende des vorigen Jahrhunderts.

HUGO WOLF

Briefe an Rosa Mayreder

Mit einem Nachwort von Rosa Mayreder

Herausgegeben von

Heinrich Werner

Ein interessantes Bild der eigenartigen Persönlichkeit Wolfs, die ihren Zeitgenossen vielfach so rätselhaft und unverständlich war. Ein reicher Schatz echter Freundschaft offenbart sich in diesen Dokumenten einer hochgestimmten Seele, die zugleich bedeutsame Einblicke in die Werkstatt des Genius gewähren.

»Ein neuer Schatz ist gehoben worden, der in der Hugo Wolf-Gemeinde, die heute bereits über die ganze internationale musikalische Welt verbreitet ist, mit Freude und Ehrfurcht begrüßt werden wird.«

⟨Neues Wiener Journal⟩

Briefe von Josef Kainz

Herausgegeben und eingeleitet von

Hermann Bahr

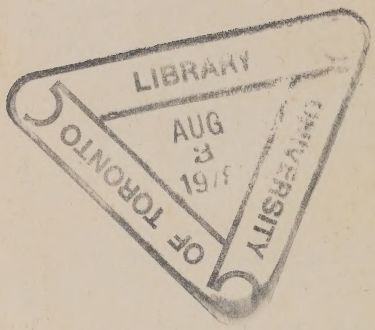
Mit drei bisher unbekannten Bildern

Zehntes Tausend

Wer Kainz je in seinem Leben auf der Bühne gesehen, seine schauspielerische Kraft erlebt hat, vergißt ihn niemals wieder. Wie in einem Brennspiegel erscheint uns die ungewöhnliche Persönlichkeit des großen Schauspielers in diesen Briefen. Eine Fülle des Neuen, Intimen über Josef Kainz, eine scharfe Beleuchtung seiner Freundschaft mit Ludwig II. von Bayern findet sich hier und wird allen Freunden des deutschen Theaters, den ungezählten Verehrern des großen Künstlers von höchstem Interesse sein.

»So ist ein Lebensbild von Josef Kainz entstanden, wie es die ziemlich große Literatur über diesen Schauspieler bisher noch nicht annähernd besitzt, und wie es wahrscheinlich auch der kunstreichste Biograph nicht stärker geben könnte.«

⟨Julius Bab in den »Frankfurter Nachrichten«⟩


LIBRARY
AUG
3
19
OF TORONTO
UNIVERSITY

BUCHHANDLUNG WALTER BANGERT
HAMBURG-DOVENHOF
BÜCHER · ZEITSCHRIFTEN · MUSIKALIEN
KUNSTBLÄTTER & LEHRMITTEL

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
260
W495
teil 2

Winkler, Julius
Die Technik des Geigen-
spiels

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 10 01 04 021 9